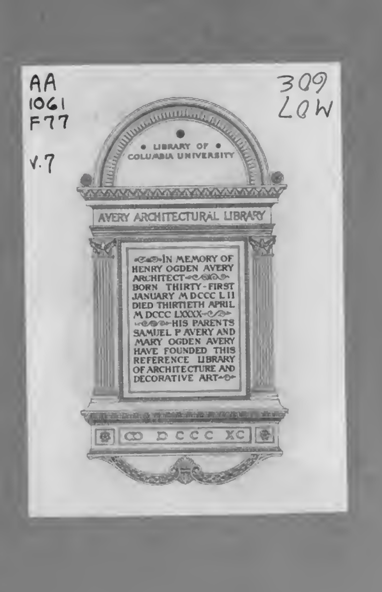



AA
1061
F77
V.7
309
LOW
LIBRARY OF
COLUMBIA UNIVERSITY
AVERY ARCHITECTURAL LIBRARY
IN MEMORY OF
HENRY OGDEN AVERY
ARCHITECT
BORN THIRTY-FIRST
JANUARY M DCCC L II
DIED THIRTIETH APRIL
M DCCC LXXXX
HIS PARENTS
SAMUEL P AVERY AND
MARY OGDEN AVERY
HAVE FOUNDED THIS
REFERENCE LIBRARY
OF ARCHITECTURE AND
DECORATIVE ART
ꟾ DCCC XC



DENKMALE

DEUTSCHER

BAUKUNST, BILDNEREI

UND

MALEREI

VON EINFÜHRUNG DES CHRISTENTHUMS BIS AUF DIE NEUESTE ZEIT.

HERAUSGEGEBEN

VON

ERNST FÖRSTER.

SIEBENTER BAND.

LEIPZIG.
T. O. WEIGEL.
1861.

AN SEINE MAJESTÄT

DEN

KÖNIG WILHELM I.

VON PREUSSEN

DEN KENNTNISSREICHEN VEREHRER

UND

HOCHHERZIGEN BESCHÜTZER

VATERLÄNDISCHER KUNST UND KUNSTWISSENSCHAFT.

INHALT DES SIEBENTEN BANDES.

I. BAUKUNST.

II. BILDNEREI.

III. MALEREI.

ALLERDURCHLAUCHTIGSTER

GROSSMÄCHTIGSTER KÖNIG!

ALLERGNÄDIGSTER KÖNIG UND HERR!

Ew. königliche Majestät haben das Werk, das die allerunterthänigst Unterzeichneten unter der besondern Gunstbezeigung Sr. Maj. des hochseligen Königs FRIEDRICH WILHELM IV. begonnen, nachdem Allerhöchst derselbe durch Gottes unerforschlichen Rathschluss allen irdischen Sorgen entrückt worden, unter allerhöchst Ihres Namens Schutz zu stellen, auf das Huldvollste gestattet, und indem wir das Ergebniss der diessjährigen Arbeit an den Stufen des Thrones Ew. königlichen Majestät niederlegen, geben wir uns der Hoffnung hin, dass Ew. Majestät darin das Bestreben erkennen, das Werk zur Befriedigung und Freude seines königlichen Schutzherrn auszuführen.

Der erste Band, dem es vergönnt ward, sich mit dem Namen Ew. königl. Majestät zu schmücken, enthält das grösste Denkmal der deutschen Kunst, den Dom von Cöln, das Denkmal, das unter dem besondern nachdrücklichen Beistand Ew. Majestät zum ewigen Ruhm deutscher Nation seiner Vollendung entgegengeführt wird. Aber die deutsche Kunst ist nicht

allein auf den vaterländischen Boden beschränkt; sie hat den Ruhm unsers Volkes in die fernsten Lande getragen! Und wie das gegenwärtige Werk den Dom von Mailand, als die Schöpfung eines deutschen Meisters aufgenommen, wie es das grosse Altarwerk des Hubert van Eyk, das in Madrid sich befindet, gebracht, so hat es in diesem Bande eines der grössten und herrlichsten Gemälde unsers Hans Holbein, das im Königspalast zu Lissabon aufbewahrt wird, zu allgemeiner Kenntniss zu bringen unternommen.

Mögen die Ergebnisse unserer Bemühungen sich der nachsichtigen Theilnahme Ew. Majestät erfreuen! und uns damit auch für die Zukunft die Kraft gegeben werden, auszuharren in frischer Thätigkeit bis zur Vollendung der zu Ehren des deutschen Geistes unternommenen Aufgabe.

Dem ferneren Wohlwollen Ew. königlichen Majestät unser Werk anheimstellend, ersterben wir in tiefster Unterthänigkeit Ew. königlichen Majestät

dankbarergebenste

München, ERNST FÖRSTER.

Leipzig, December 1861. THEODOR OSWALD WEIGEL.

ERSTE ABTHEILUNG.

BAUKUNST.

DIE MARIENKIRCHE ZU MÜHLHAUSEN.

Mit drei Bildtafeln.*)

Die Marienkirche der schön gelegenen thüringisch-preussischen Stadt Mühlhausen steht auf dem höchsten Punkte der s. g. (aber schon im elften Jahrhundert erbauten) Neustadt und ist deren Pfarrkirche. Für ihre Baugeschichte gibt es keine schriftlichen Urkunden, und sind wir desshalb für die Bestimmung ihrer Bauzeiten an ihre Bauformen gewiesen, die uns auch nicht im Zweifel lassen, dass sie, mit Ausnahme der Thürme, gegen das Ende des 13. Jahrhunderts begonnen und im 14. beendigt worden, im 15. aber noch Zusätze erhalten habe. Die Kirche erscheint somit in ihren wesentlichen Theilen als ein einheitliches, in demselben Style durchgeführtes Gebäude, was bei seiner Reinheit und Schönheit ihm einen besondern Werth verleiht.

Betrachten wir zuerst die Anlage der Kirche nach den Grundrissen A und B auf Taf. 1. Das Innere der Kirche hat eine Gesammtlänge von 175 F. bei einer Breite von 93 F. und bei einer Länge des Schiffs (ausschliesslich des Chors) von 110 F. Das Langhaus ist durch vier freie Pfeilerreihen in fünf Schiffe getheilt, deren mittelstes 30 F. breit ist, während die Seitenschiffe nur 17 und 15 F. Breite haben und der Zwischenraum von Pfeiler zu Pfeiler in west-östlicher Richtung 16 F. beträgt.

Anlage.

Obwohl die Umfassungsmauern das ganze Langhaus in Rechteckform ohne Vorsprung umschliessen, erkennt man doch in Fig. A. b. deutlich die Anlage des 32 F. breiten Querschiffes (deutlicher durch die Zeichnung der Gewölbrippen in Fig. B) und damit die klar ausgesprochene Kreuzform. Der Chor c. in einer Länge von 65 F. und Breite von 35 F. hat einen aus dem Achteck construierten Abschluss. In gleicher Weise wie der Chor dem Mittelschiff entsprechen den innern Seitenschiffen zwei Nebenchöre d und e, deren Abschluss gleichfalls aus dem Achteck construiert ist; nur ist der südöstliche e in ein unteres und oberes Stockwerk getheilt, im untern durch eine Mauer von dem Querschiff geschieden und zur Sacristei verwendet.

Eine grosse und feierliche Wirkung machen die zwanzig (48 F. hohen, an der Basis des Sockels 5 F. breiten) Pfeiler, die die Gewölbe tragen. Sie sind übereck gestellt und,

Pfeiler.

*) Benutzt wurden Puttrich's Denkmale der Baukunst des Mittelalters II. 21.

wie Fig. q Taf. 1 zeigt, mit Rundstäben, Hohlkehlen und Wellen derart verziert, dass vom ursprünglichen Viereck nur ganz kleine Flächen übrig geblieben. In gleicher Weise belebt sind auch die Sockel der Pfeiler, wie ihr Profil (Fig. r. Taf. 1) zeigt.

Nach oben sind die Pfeiler durch ein Gesims abgeschlossen, das nach den Pfeilertheilen gegliedert als ein Kranz von Capitälen erscheint, die (bei den Rundstäben becherartig geformt) mit verschiedenartigem Laubwerk (Eiche, Epheu etc.) bedeckt sind.

Gewölbe.

Die Gewölbe, deren Construction Fig. B auf Taf. 1 sehen lässt, sind einfach gerippt. Die Rippen sind birnförmig profiliert und werden bei ihrer Kreuzung durch Schlusssteine verbunden, denen der Architekt die mannichfaltigsten Verzierungen, selbst mit niedergehenden Zapfen, gegeben hat.

In all diesen Theilen, wie in der Gesammtanlage des Innern spricht sich der noch ungeschwächte Geist der Gothik aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts aus, was diesem Bau bei seiner Grösse vor den meisten Kirchen des mittleren Deutschlands einen besondern Werth verleiht.

Eingänge. Kanzel. Taufstein.

Die Kirche hat fünf Eingänge, zwei (f h Fig. A. Taf. 1) an der Nordseite, zwei (g i) an der Südseite, und einen (k) an der Westseite. Die Anheftung der Kanzel an den Pfeiler m hat nichts Ungewöhnliches, während die Stellung des Taufsteines l im Mittelschiff sich nicht oft vorfinden wird.

Fenster.

Fenster hat das Langhaus zweimal sieben, von denen je zwei auf das Querschiff kommen. Sie sind 41 F. hoch und 9½ F. breit; die über den Eingängen befindlichen nur 31, 22 und 20 F. hoch. Sie stehen einzeln den Zwischenweiten der Pfeiler gegenüber; nur die Fenster des nördlichen Querschiffs sind gepaart, am südlichen sind ihrer drei. Diese Fenster haben sämmtlich ausser den Seitenstäben zwei mittlere, die sich oben im spitzbogigen Abschluss zu einem stylvollen Måsswerk von Drei-, Vier- und Sechspässen verzweigen. Formen und Verhältnisse machen den Eindruck vollendeter Gothik. Der hohe Chor hat sieben Fenster theils von 39 F. Höhe zu 6 F. Breite, theils von 42 F. Höhe zu 7 F. Breite. Die Nebenchöre, deren jeder vier nach aussen gehende Fenster hat, sind (bei x) durch ein gleichhohes nach innen mit dem Hauptchor verbunden. Die schmalen Fenster haben nur einen Mittelstab, die breiteren deren zwei.

Die Höhe des Mittelschiffs und der Nebenschiffe beträgt 64 F., das Querschiff ist um 5 F. höher, der mit dem Fussboden erhöhte Chor theils um 2, theils um 3 F. niedriger.

Thürme.

Betrachten wir nun den Grundriss Taf. 1 weiter, so sehen wir im Westen einen dreifachen Thurmbau (n o p), der im obern Stockwerk (s. Fig. B) theilweis ins Achteck übergeführt ist. Die Thürme n o gehören einem ältern Kirchenbau vom Anfang des 13. oder vom Ende des 12. Jahrhunderts an, was aus den daran vorkommenden Formen des Uebergangstyles sattsam erhellt. Obschon sie von kleineren Dimensionen sind, als der gothische Neubau forderte (22 F. ins Gevierte), scheint man sich doch nicht sogleich haben entschliessen zu können, sie abzutragen und durch einen entsprechenden Neubau zu ersetzen. Erst im 15.

Jahrhundert ward das Unverträgliche der kleinen Thürme mit dem grossen Kirchenbau so lebhaft empfunden, dass man zwischen ihnen einen grossen Thurm (p) von 30 F. ins Gevierte einschob und emporführte. Mächtige, vortretende Strebepfeiler deuten noch jetzt (wo seine Grösse nach dem Brande von 1689 auf ein kleines Màss und eine hässliche Gestalt gebracht ist) auf eine bedeutende Anlage; die Gewölbe aber mit ihrem künstlichen Rippenwerk, die wenig stylgerechten Formen der Seitenthüren und des Portals, dessen Sockel Fig. t auf Taf. 1 zeigt, bezeugen die Herkunft aus der Zeit der späteren Gothik. Eine wirklich organische Verbindung mit dem Hauptgebäude wurde damit nicht gewonnen und so erscheint die ganze Thurmgruppe wie ein, obenein nicht sehr erfreuliches Werk für sich.

Aeusseres.

Um so schöner und würdiger ist der Eindruck, den das Hauptgebäude, wie von innen, so auch von aussen macht. Unsre Bildtafel 2 gibt die nordöstliche Ansicht desselben. Hauptchor, Nebenchöre nnd das mit dem Querschiff vortretende Langhaus bilden eine anmuthige, an Abwechslungen reiche Gruppe. Wohlthuend vor allem ist die grosse Einfachheit der Formen, die im rechten Winkel ohne Versetzung construierten Strebepfeiler, der ruhige, feste Unterbau mit seinem schwungvoll profilierten Sockel (Taf. 1. Fig. s); das schlanke Verhältniss der hohen Fenster wie die Abwechslung ihres Breitenmàsses und das aller Ausschweifung ferngehaltene Màsswerk. Jedes Fenster ist mit einem Giebel gekrönt, dessen durchbrochenes Màsswerk vollkommen zu dem des Fensters stimmt. Diese Giebel unterscheiden sich unter einander dadurch, dass einige auf dem Hauptgesims aufsitzen, während andere noch eine, gleichfalls durchbrochene Galerie unter sich haben. Es erklärt sich diese Verschiedenheit leicht aus den verschiedenen Breiten der Fenster. Sollten die Giebel des Chors von gleicher Höhe sein — und das war unvermeidlich — und sollten nicht die Giebel der schmalen Wand- oder Fensterflächen unverhältnissmässig eng und spitz werden, so mussten sie eine höher gelegne Basis erhalten. Ganz derselbe Fall trat ein, wo am höhern Querschiff ein höherer Giebel nothwendig wurde. Die Giebelränder sind mit Krabben besetzt, ihre Spitzen laufen in Kreuzblumen aus, aus denen noch eiserne, mehrfach verzierte Spitzen emporschiessen. Zwischen den Giebeln aber steigen Fialen, die Ausläufer der Strebepfeiler auf, das Bild einer glänzenden Bekrönung zu vollenden; wozu auch die unter den Fialen angebrachten Wasserspeier das Ihrige beitragen, denen der Humor des alten Baumeisters (den man obendrein von der Ecke des Querschiffs herabschauen sieht) allerhand Gestalten von Thieren und Menschen, Dämonen und leblosen Gegenständen gegeben.

Die Giebel des Langhauses sind durchaus anders gestaltet, als die der Ostseite. Vor allem ist hier die Galerie über dem Hauptgesims gleichmässig durchgeführt. Sodann sind sie nicht im gleichschenkligen Dreieck, sondern in aufsteigenden Stufen verjüngt. Diess gilt sowohl von den Giebeln über den Fenstern der Seitenschiffe als über denen des Querschiffes. Diese Giebel der Seitenschiffe dienen Dachfenstern zur Vorderseite, am Querschiff schliessen sie das erhöhte Dach ab.

Das Portal der Nordseite ist zweitheilig und hat eine verjüngte Laibung mit Rundstäben und Nischen. Darüber befindet sich das grosse Doppelfenster, das Licht ins Querschiff bringt, und über dem Fensterpaar ein Altan, auf den man durch eine Doppelthüre

treten kann, und dessen Brüstung von durchbrochenem Mâsswerk ist. Der stufenweis aufgeführte Giebel ist mit einer prächtigen, doppelten Kreuzblume gekrönt.

Der zweite Eingang der Nordseite (h im Grundriss) zeichnet sich durch eine in Holz geschnitzte weibliche Figur aus, die das Modell der Kirche in der Hand hält und wohl auf die Gründung des Baues oder dessen nachdrückliche Unterstützung Bezug hat. Auch dürfte es Vielen, denen die Geschichte des Kunsthandwerks am Herzen liegt, von Werth sein zu erfahren, dass hier noch die ursprünglichen eisernen Thürbeschläge erhalten sind.

Die Südseite ist keine ganz genaue Wiederholung der Nordseite. Namentlich ist die Composition der Vorderseite des Querschiffs eine durchaus andere. Wir geben eine besondere perspectivische Abbildung davon auf Taf. 3. Aus der ganzen Anlage ist ersichtlich, dass hier der Haupteingang zur Kirche sein soll. Auf einer Reihe von 8 Stufen, deren unterste 24, deren oberste 14½ F. breit ist, steigt man zum Eingang auf. Die Laibung verjüngt sich von einer Breite von 20 F. zu einer Breite von 8½ F. Auf einem gemeinschaftlichen Sockel, in Gestalt eines vortretenden Sargsteines, erheben sich die Gliederungen der Laibung, Rundstäbe von verschiedener Stärke und Hohlkehlen, die oben im Spitzbogen sich vereinigen. In je drei der grossen Hohlkehlen stehen kurze Säulen, Postamente für Statuen, welche Baldachine über sich haben. Aehnliche Säulen und Baldachine stehen auch an der Vorderwand des Portals, die parallel mit der ganzen Südwand läuft und auf dem Grundriss Taf. 1 A mit y bezeichnet ist. Die Statuen sind im Bauernkrieg herabgeworfen worden. Ich habe sie nach der Zeichnung bei Puttrich in die Abbildung aufgenommen, weil die leeren Stellen sehr störend wirkten. Eigenthümlich ist die Weise, wie der äusserste Bogen des Portals nicht gleich den andern der Laibung zum Boden, oder bis zu einem Baldachin niedergeht, sondern da, wo er seinen Kreistheil beschrieben, von einem Horizontalgesims aufgenommen wird, das sich nach kurzem Lauf rechtwinklig nach unten fortsetzt, bis es wiederum von einem Gesims aufgenommen wird, das einerseits unter den Fenstern des Langhauses hingeführt ist, anderseits über den südlichen Seitenchor nach dem Hauptchor geht. Am Portal wird auf diese Art eine Fläche, die sonst ausser Verbindung mit ihm bliebe, ein Theil desselben, durch die gleiche Einrahmung mit ihm verbunden. Es ist eine architektonische Anordnung von trefflicher Wirkung.

Die Thüre ist durch einen Mittelpfeiler in zwei Theile getheilt; der Thürsturz, eine Platte in der Form eines überhöhten Spitzbogens, hat so gut wie der Pfeiler, in der Zeichnung den bildnerischen Schmuck angedeutet erhalten, den die Bilderstürmer einst herabgeworfen.

Ueber dem Portal sehen wir eine ebenso schöne als höchst eigenthümliche Anordnung. Auf sieben durch Spitzbogen verbundenen Pfeilern ruht, gleich einer Brücke, ein mit einer durchbrochnen Brüstung versehener Altan, von welchem herab vier, zum Theil gekrönte Gestalten sehen. Es sind Statuen in Lebensgrösse aus Sandstein, die ganz das Aussehen haben, als ständen sie in Verkehr mit einer vor der Kirche versammelten Menge. Und in der That, das ist ihre Bedeutung! Die beiden mittleren Gestalten stellen einen deutschen

Kaiser und seine Gemahlin im Krönungsornate vor; zur Seite des Kaisers befindet sich der Reichskanzler, neben der Kaiserin ihre oberste Palastdame. Wir treffen hier auf eine Sitte, welcher Feuerbach im bayrischen Strafgesetzbuch gefolgt ist, als er da „die Abbitte vor dem Bildniss des Königs“ eingeführt. Nach altem Herkommen musste die freie Reichsstadt Mühlhausen alljährlich den Eid der Treue gegen den Kaiser erneuern. Da nun aber Se. Majestät nicht jedes Jahr nach Mühlhausen reisen konnte, die Huldigung entgegen zu nehmen, so halfen sich die freien Reichsbürger damit, dass sie gedachte Statuen, als Repräsentanten der kaiserlichen Würde, auf der Galerie des Haupteinganges der Hauptkirche aufstellen und hier alljährlich durch die Väter der Stadt den Schwur der Treue gegen die von Gott gesetzte kaiserliche Majestät wiederholen liessen. Damit aber diese Handlung nicht gar zu — heidnisch erscheine, gab man den Statuen eine Haltung, als ob sie ihre Urbilder wirklich wären und in lebendigem Verkehr mit der huldigenden Versammlung ständen.

Hinter diesen Statuen, über der Galerie, stehen drei spitzbogige Fenster neben einander, deren mittleres dreitheilig, 22 F. hoch und 9 Fuss breit ist, während die zwei andern nur 20 F. Höhe zu 7 F. Breite haben, auch nur zweitheilig sind. An der Seite dieser Fenster und zwischen ihnen stehen unter Baldachinen auf Tragsteinen vier lebensgrosse Gestalten aus Sandstein, in denen man die heilige Jungfrau mit dem Christuskind und die drei Könige aus Morgenland erkennt, deren vorderster ins Knie gesunken. Sämmtliche Statuen, die kaiserlichen wie die königlichen, haben viel gelitten von den Unbilden der Zeit.

Ueber diesen drei Fenstern im Raume des stufenförmig aufsteigenden Giebels ist ein kleiner Altan mit durchbrochener Brüstung und breitem Gesims angebracht, zu welchem eine Doppelthüre führt. Dieser Altan diente bei feierlichen Gelegenheiten zur Aufnahme eines Musikcorps.

Zwischen den zwei obersten Stufen des Giebels ist ein Rundbild angebracht, Christus als Weltenrichter; neben ihm knien fürbittend Maria und Johannes, und über diesen schweben zwei Engel. Ueber der letzten Stufe steigt die Kreuzblume auf, die in eine eiserne Spitze ausläuft.

An dieser Seite der Kirche befindet sich noch eine lustige Merkwürdigkeit auf einem der Strebepfeiler. Hier sieht man auf dem kleinen Dach, wo die Fiale aufsitzt, zwei Vögel, die so gut für Rebhühner, als für Tauben oder andres Geflügel gelten können. Frägt man, was sie bedeuten? so erfährt man folgende seltsame, durch Ueberlieferung beglaubigte Geschichte. Zur Zeit, als Luther sein Reformationswerk begonnen und die Welt damit in Aufruhr gebracht, sassen im Pfarrhaus zu Mühlhausen einige Prälaten beim Wein und warteten auf einige Rebhühner, die für sie in der Küche gebraten wurden. Das Gespräch hatte sich auf die Zeitereignisse gelenkt und Besorgnisse wurden laut. Dagegen suchte einer der Prälaten Trost einzusprechen mit den Worten: „So wenig unsre Rebhühner aus der Küche fliegen werden, so wenig werden die ketzerischen Lehren Luthers in Mühlhausen jemals einziehen!“ Aber kaum gesagt, sah er die Rebhühner aus der Küche fliegen nach der Kirche, wo sie sich niederliessen, und — weil sie sogleich in Stein verwandelt wurden — heut noch sitzen.

Schade nur, dass sie schon anderthalbhundert Jahre vor der Zeit, da die Reformation in Mühlhausen einziehen und das Wunder bekräftigen konnte, auch schon dort sassen.

Ueber der kleinen Eingangthür (i des Grundrisses) ist ein merkwürdiger Thürsturz, der aller Wahrscheinlichkeit nach vom frühern Bau herrührt, ursprünglich halbkreisrund war und für den spätern Zweck spitzbogig zugehauen worden. Es sind darauf Blättergewinde im spätromanischen Styl ausgehauen, mit Beeren, daran Vögel naschen. Die Ranken wachsen von unten auf aus einem Löwenkopf, der zweien Löwen zugleich angehört; von oben herab aus einem Hundskopf.

Endlich ist auch eines sehr schönen Bischofstuhles Erwähnung zu thun, der im Chor steht, und mit einem von edlem Másswerk ausgefüllten Giebel zwischen zwei glatten Pfeilern bekrönt ist; sowie der beiden Glocken, deren eine die Inschrift trägt: „Anno Domini MCCLXXXI Kalendis Decembris facta est campana"; und die andere: „Anno Domini MCCCXLV mense Septembris facta est hec campana"; welche beide Zeitangaben für die Baugeschichte der Kirche von Bedeutung sind, da die eine auf den Beginn, die andere auf die Vollendung derselben hinzuweisen scheinen.

DIE STADTKIRCHE
UND DIE SCHLOSSKAPELLE ZU FREIBURG
AN DER UNSTRUT.

Hierzu drei Bildtafeln.

In dem reizenden Thale der Unstrut, am linken Ufer des Flusses, unfern seiner Mündung in die Saale, liegt die Stadt Freiburg, und über ihr auf gesicherter Höhe die Burg, „die Neue Burg" oder „Nuenburg", wie sie in den Urkunden heisst. Die jetzt königl. preussische Stadt gehörte einst den Landgrafen von Thüringen, von denen sie durch Erbfolge an das Kurfürstenthum (später Königreich) Sachsen kam, von welchem die Beschlüsse des Wiener Congresses sie trennten.

Geschichte.

Graf Ludwig II. der Springer, Sohn Ludwigs des Bärtigen, der Erbauer der Wartburg, gründete im J. 1062 die „Neue Burg" an der Unstrut und erlebte noch ihre Vollendung; zugleich aber auch die Gründung der am Fusse des Schlossberges gelegenen Stadt, der er den Namen „Freiburg" gab, um damit die Vergünstigungen zu bezeichnen, die er den ersten Bürgern gewährte.

Ludwig wohnte abwechselnd auf der Neuen Burg und auf der Wartburg, starb aber als büssender Mönch in dem von ihm gestifteten Kloster Reinhardtsbrunn bei Gotha 1125. Sein Sohn Ludwig III., der zum Landgrafen erhoben wurde, bewohnte zeitweise die Neue Burg und dessen Sohn Ludwig IV., gen. der Eiserne, ist daselbst 1172 gestorben. Ludwig V. der Milde scheint nicht da gewohnt zu haben, wohl aber dessen Bruder, der Pfalzgraf Herrmann von Sachsen, der aber nach Ludwigs Tode 1190 die Wartburg bezog, wo er 1216 starb. Herrmanns Sohn, Ludwig VI. der Heilige, der Gemahl der heil. Elisabeth, starb auf seiner Pilgerfahrt nach Jerusalem 1227 in Otranto. Sein Sohn Herrmann II. starb 17 Jahre alt und hinterliess die Regierung seinem Oheim Heinrich, der in der Auflehnung wider Kaiser Friedrich II. 1247 seinen Untergang fand, und der letzte seines Stammes war. Nach langwierigen blutigen Kriegen kam Freiburg 1262 an das Haus Wettin, das Stammhaus der jetzigen Königsfamilie in Sachsen; die Neuenburg aber wurde vernachlässigt; in der Fehde zwischen Dietzmann, dem Sohne Landgraf Albrechts des Ausgearteten, und dem Kaiser Adolph von Nassau wurden Freiburg und die Neuenburg mit Sturm genommen und grösstentheils durch Feuer zerstört. Danach wechselte die Burg mehrmals ihre Besitzer, von denen nicht bekannt ist, welcher den Wiederaufbau unternommen. Erst 1332 kam die Burg wieder durch Kaiser Ludwig an einen wettinschen Fürsten, Friedrich II. den Ernsthaften. Nach der Zeit scheint die Burg in wohnlichem Zustande erhalten worden zu sein; im schmalkaldischen Kriege war sie von Moriz von Sachsen besetzt und vertheidigt und nach dessen Tode von Kurfürst August zeitweilig bewohnt worden. Während des dreissigjährigen Krieges schien der Verfall

der Neuenburg unvermeidlich, aber nach dem Tode des Kurfürsten Joh. Georg I. liess sie Prinz August wohnlich her- und die Schlosscapelle für den protestantischen Gottesdienst einrichten, und der heil. Dreifaltigkeit widmen, 1663. Sein Enkel Joh. Georg wählte die Neuenburg zu seinem beständigen Sommeraufenthalte. Von ihm rührt die Inschrift auf dem Schlosse her, welche die kurze Geschichte desselben enthält; auch liess er 1704 die Capelle von Neuem herrichten und einweihen. Mit seinem dritten Bruder erlosch die Linie der wettinschen Fürsten, die hier residiert hatten. Die Neuenburg kam mit Freiburg wieder an das Kurhaus, und von diesem wie oben erwähnt an Preussen.

Schlosscapelle.

Von der Burg Ludwig des Springers dürfte keine Spur mehr aufzufinden sein. Unter den noch vorhandenen Gebäuden hat allein noch die Schlosscapelle ein alterthümliches Aussehen, obschon nur wenig von aussen, und obschon es auch durch die Restaurationen aus dem 17. und 18. Jahrhundert mannichfach beeinträchtigt worden. Diese Capelle, von der wir hier die Grundrisse und den Durchschnitt geben, gehört in die Reihe der s. g. Doppelcapellen, von denen wir bereits im ersten Bande der „Denkmale“, Baukunst p. 45 in der Schlosscapelle von Landsberg ein belehrendes Beispiel mitgetheilt haben. Die Freiburger oder Neuenburger Schlosscapelle ist 26 F. breit, 33 F. tief und im Ganzen 40 F. hoch. Die untere Abtheilung ist vom Boden bis zur Spitze des Gewölbes 19½ F., die obere 18 F. hoch. Der Eingang zur untern sowohl, wie zur obern Capelle, ist in dem anstossenden Schlossgebäude; eine Einrichtung theilweis spätrer Zeit, da ursprünglich die Capelle gegen Westen mit der in den Grundriss A durch x bezeichneten Mauer vortrat und den Eingang enthielt.

Untere.

Die untere Capelle ist in zwei Räume (b und d) getheilt, die durch einen starken halbkreisrunden Bogen (a) verbunden sind, der auf weit vortretenden Pfeilern mit vorgesetzten Säulen ruht. Im westlichen Raume hart an der Mauer m stehen zwei Säulen, die durch Bogen unter sich und mit der Umfassungsmauer verbunden sind. Sie hatten nur Bedeutung, für den bis x ausgedehnten Bau ohne die Mauer m und bezeichneten gewissermassen die Abtheilung der Capelle in ein Mittelschiff und zwei Seitenschiffe. Noch deutlicher sieht man die Anordnung im Querdurchschnitt C, der in der Richtung gegen die Mauer m genommen ist, und bei welchem die von dem Bogen a theilweis verdeckten Bogen mit schwächeren Linien angegeben sind. Der ganze vordere Raum ist mit einer horizontalen Balkendecke überlegt, in welcher bei c die Oeffnung angebracht ist, durch welche die untere Capelle mit der obern in Verbindung steht. — Der östliche, um eine Stufe erhöhte Raum d ist mit einem kappenförmigen Kreuzgewölbe überdeckt, das auf vier freistehenden Ecksäulen ruht. — Die Säulen haben attische Basen mit Eckdeckblättern; die Form der Capitäle könnte man tassenförmig nennen, indem sie ziemlich gedrückt durch eine Welle aus dem Viereck in die Rundung übergehen. Die Deckplatten der Capitäle sind auf eine Weise ausgemeisselt, dass sie wie überflochten erscheinen.

Obere.

Die obere Capelle ist durchgängig reicher ausgestattet. Sie ist, wie der Grundriss B sehen lässt, mit einem vierfachen Kreuzgewölbe überdeckt, das auf einem gemeinsamen Mittel-

punkt ruht, einem Pfeiler e, dessen viereckter Kern, überecks gestellt, an jeder Seite eine Säule hat. Ausserdem hat jede Langseite drei Säulen, und eine in der Mitte der Westseite, ihr gegenüber aber an der Ostseite einen Tragstein zur Aufnahme des Gewölbschubs. Die Säulen des Mittelpfeilers stehen auf einem Sockel, die Wandsäulen auf einer ringsumlaufenden steinernen Bank. Die Capitäle sind schlanker, als die der unteren Capelle und sehr viel reicher mit Arabesken und Laubwerk im reichsten romanischen Styl ausgemeisselt; wobei die auffallende Eigenheit zu bemerken, dass die verschiedenen Seiten desselben Capitäls verschiedene Zeichnung haben. Zwei derselben habe ich unter D u. E mitgetheilt, an denen man erkennt, dass hier die antike Ornamentik bereits im Geiste der Renaissance aufgefasst worden. Eine weitere Eigenthümlichkeit bemerken wir (im Durchschnitt) an den Bogen, die — wie an der spätesten Gothik — mit einem Kamm von kleinen Bogen besetzt sind; eine Weise, die aus der maurischen Bauart herstammen mag. Vor dem Mittelpfeiler e ist bei f die mit einem Gitter verdeckte Oeffnung, durch welche beide Capellen mit einander in Verbindung stehen. Höchst wahrscheinlich war die obere Capelle für die Herrschaft, die untere für die Dienerschaft bestimmt.

Erbauungszeit.

Ueber die Zeit der Erbauung der Capelle, deren jetzige, später eingesetzte, spitzbogige Fenster nicht irre führen dürfen, fehlt jede Angabe. Der Baustyl der Capelle deutet auf das Ende des Romanismus, also auf das Ende des 12. und den Anfang des 13. Jahrhunderts. Vergleichen wir nun unsre geschichtlichen Notizen, so finden wir unter den Fürsten im 13. Jahrh. keinen, der den Bau wahrscheinlich übernommen haben könnte; und unter ihren Vorgängern im 12. Jahrh. würde man nur die Wahl zwischen Ludwig dem Heiligen und seinem Vater Herrmann haben, so dass die Capelle entweder vor 1190 oder kurz nach 1216 erbaut worden wäre.

Stadtkirche.

Steigen wir nun von der Burg herab zur Stadt und betrachten die Kirche (Taf. 1), so wird uns ausser ihrer schönen Lage sogleich das Disharmonische einzelner Theile auffallen, das auf verschiedene Bauzeiten des Gebäudes hinweist. Der fast ringsum geführte, romanische Bogenfries stimmt wohl zu den Fenstern des Kreuzschiffes, aber nicht zu denen der Seitenschiffe und des Chors. Der Thurm über der Kreuzung scheint in das Dach versunken zu sein, wenn dieses nicht etwa an ihm hinaufgewachsen ist; die Spitzbogenfenster des Süd-Westthurmes stehen wie Fragezeichen unter den Rundbogenfenstern des obern Stockwerks. Trotz alledem macht die Kirche einen günstigen monumentalen Eindruck und gehört zu den schönsten im Lande.

Romanische Anlage.

Bei Betrachtung des Grundrisses auf Taf. 2 werden uns dieselben Gegensätze auffallen und wir werden einen ursprünglichen Bau von spätern Zuthaten und Erweiterungen zu scheiden haben. Es ist nicht schwer, die ursprüngliche Anlage als die einer romanischen Basilica mit drei Langschiffen f g f′ und einem Querschiff c k c′, nebst dessen beiden Absiden e e′ und dem bis zu b reichenden Chor zu erkennen, an welchem die Schlussmauer mit der Absis (bei seiner Erweiterung bis l) abgebrochen ist. In Westen ist dieser Bau durch zwei Thürme d d′ und eine Vorhalle i mit dem Hauptportal a abgeschlossen. Das Langhaus hatte ursprünglich eine flache Decke; die Seitenschiffe waren nur halb so hoch als das Mittelschiff.

Von diesem Bau gehört — was sich von aussen am deutlichsten zeigt (s. Taf. 1.) — das südliche und nördliche Kreuzschiff, der Thurm über der Kreuzung, der nordwestliche Thurm und vom südwestlichen der viereckte Unterbau, dem ursprünglichen Bau an. Hier herrscht der Rundbogen in den Fenstern und Bogenfriesen, und wo der Spitzbogen erscheint, ist er entweder mit dem Meissel eingehauen, oder später eingesetzt, oder er tritt in sehr primitiver Form auf, wie unter dem Gesims der Absis des nördlichen Kreuzschiffes (e) wo das Gesims (Taf. 2 r) streng romanische Formen, der Bogenfries darunter aber (r'') nebst dem s. g. Deutschen Band den Spitzbogen hat, der Sockel q aber streng romanisch gebildet ist. Dass auch Fenster und Thüren in diesem Style gehalten sind, sehen wir an dem Grundriss des Fensters n und der Thüre o auf Taf. 2, deren Profil noch streng romanisch ist. Die Kirchenfenster des Kreuzschiffs sind einfach mit dem Rundbogen überspannt; am Thurm der Kreuzung wie am nordwestlichen Thurm ist das Fenster durch eine Säule mit zwei Bogen in zwei Theile getheilt, über denen der Raum von einer durchbrochenen Füllung eingenommen ist. Das Mittelschiff scheint ursprünglich runde Fenster gehabt zu haben, wie sich solche noch an der Wand zwischen dem Kreuzschiff und den Seitenschiffen erhalten haben. Was im Innern von alten Capitälen und Tragsteinen übrig ist, hat gleichfalls romanisches Gepräge in Form und Verzierungen.

Zu diesen Theilen des alten Baues muss auch noch ein Relief gerechnet werden, das ehedem dem Haupteingang a angehört haben mag und später in dem Thurm h' als Werkstück verwendet worden: eine sitzende Madonna mit dem Kind, neben welcher rechts und links knieende Engel das Rauchfass schwingen. Grossartig in der Auffassung, wirksam durch die Gegensätze der ruhigen Gestalt der heil. Jungfrau und der heftig bewegten, ihr huldigenden Engel, und ganz in jenem der Antike verwandten Styl der Formen ausgeführt, den wir im 12. und zu Anfang des 13. Jahrh. in diesen Gegenden, wie fast überall in Deutschland herrschend gefunden, kann es als ein besonders sprechendes Merkmal für die Zeitbestimmung des Baues betrachtet werden.

Spätre Erweiterungen.

Die erste Erweiterung, die dieser erfahren, dürfte die Vorhalle (Taf. 2 h des Grundrisses) gewesen sein. Sie ist nach drei Seiten offen, die Oeffnungen sind im Spitzbogen überspannt (wie Taf. 1 sehen lässt) und die ganze Halle mit einem spitzbogigen Kreuzgewölbe überdeckt. Die Pfeiler aber, auf denen das Gewölbe ruht (p h' h'') haben, wie die entsprechenden Grund- und Aufrisse (unter denselben Buchstaben) darthun, noch vollkommen romanisches Gepräge, und nur die Capitäle mit ihrer glatten Becherform spielen in eine neue Zeit hinüber. — In dem Pfeiler h' ist eine Treppe angebracht, die zu dem Ueberbau der Halle führt. Dieser bildet mit dem Ueberbau der innern Halle i einen gemeinsamen grössern Raum, der vielleicht für die fürstlichen Herrschaften eingerichtet war.

Diesem Bau möchte sich wohl zunächst die Vollendung des südwestlichen Thurmes anschliessen (Taf. 1), an welchem wir Spitzbogen und Rundbogen in so friedlichem Verkehr sehen, dass der letztere dem jüngern Collegen den Vortritt im Bau eingeräumt und sich dafür die oberste Stelle vorbehalten hat.

Das nächste, was nun an der Kirche vorgenommen worden, scheint die **Verlängerung des Hauptchores** gewesen zu sein. Dieser reichte, wie bereits bemerkt, nur bis h des Grundrisses. Sei es dass man sich in diesem Raume zu beengt fühlte, sei es dass die herrschend gewordene Gothik den tieferen Chor verlangte, kurz die Mauer mit der Absis wurde abgebrochen und ein um etwas erweiterter und um 26 F. verlängerter, aus dem Achteck construierter Chorabschluss an die Stelle gesetzt. Durch sieben hohe, spitzbogige Fenster zwischen schlanken Strebepfeilern tritt das Licht ein. Die Strebepfeiler steigen nicht einfach, sondern mit Uebereckstellungen empor, haben schon am untern Ende verzierte Blenden, weiter oben Nischen und enden mit Fialen. Hier wie an dem umlaufenden Bogenfries ist die Lilienform als Ornament an den Bogenspitzen angewendet. Alle Formen, das Fenstermässwerk einbegriffen, weisen auf eine ziemlich späte Zeit der Gothik hin.

Ostchor.

Bis dahin, d. i. bis vielleicht in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hatte die Kirche nur noch eine flache Balkendecke im Innern und niedrige **Seitenschiffe**. Jetzt galt es, ihr eine würdigere Gestalt und **Gewölbe** zu geben. Wir finden in dem Auszug aus einer handschriftlichen Chronik: „Excerpta ex fragmento Chronici Freiburgensis Dni. M. Gottfr. Hoffmanni, Pastoris Waehlizensis, patrui fidelissimi" (geschrieben vom Bürgermeister Hoffmann zu Freiburg, der 1765 gest.) folgende Angaben über diese Bauunternehmung.

Seitenschiffe.

Gewölbe.

„Anfänglich ist die Kirche nicht so gross und ohne Gewölbe aufgeführt gewesen; allein nachdem man sie anno 1499 repariret, so hat man nicht nur das Stück bei dem Altar,*) sondern auch die ganze Kirche unter gewisse Pfeiler mit einem schönen Gewölbe versehen." Und eine ältere Nachricht in den „Handschriftlichen Annalen von 1442 bis 1656" besagt: „Anno 1499 Sonnabend Crucis hat man einem Meister zu Weissenfels, Peter genannt, den Altar, pfeiler und gewelb in der Pfarrkirche hier zu baven verdingt."

Dem hier bezeichneten Bau musste aber nothwendig ein anderer vorausgegangen sein; denn bevor die Umfassungsmauern in entsprechender Höhe aufgeführt waren, konnte man kein Gewölbe aufsetzen. Es mussten desshalb an die Stelle der alten, romanischen Umfassungsmauern des Langhauses die jetzigen mit ihren gothischen Fenstern getreten sein, ehe Meister Peter seiner Aufgabe sich unterziehen konnte. Da über dem nördlichen Eingang in die Kirche die Jahrzahl 1491 eingehauen ist, so dürfte damit die Zeit dieses Baues bezeichnet sein. Fenster und Strebepfeiler sprechen nicht dagegen; nur der romanische Bogenfries unter dem Kranzgesims erhebt einige Schwierigkeit, die indess zu lösen ist, wenn man darin entweder die alten, bei dem Erweiterungsbau benutzten Werkstücke oder den Wunsch einer Uebereinstimmung mitten in der Abweichung erkennt.

Die Pfeiler im Innern sind glatt, achteckig, schmucklos aufgeführt; die Gewölbe (s. den Grundriss) sind dafür desto reicher ausgestattet, und auch die Profile der Rippen lassen es an Ausschweifungen nicht fehlen.

Waren nun auf diese Weise die Seitenschiffe zur Höhe des Mittelschiffs gebracht, so

*) Also das von k bis h des Grundrisses.



trat auch für das Dach, das ursprünglich dreitheilig war, die Nothwendigkeit einer neuen Construction ein. Es musste zugleich breiter und höher werden! Damit aber griff es in die Rechte des Kreuzthurmes ein und nahm ihm die Westwand beinah gänzlich. So musste die gegenwärtige Ungestalt entstehen!

Gleichzeitig mit diesem Bau ist nun auch jedenfalls der jetzige Haupteingang in der Vorhalle, dessen geschweifter Spitzbogen am wenigsten mit der Bauzeit der ihn umschliessenden Mauern in Einklang zu bringen sein würde. In dieselbe Zeit möchte auch die Sacristei zu setzen sein, die an der Stelle der Absis im südlichen Kreuzschiff jetzt steht, wie die perspectivische Ansicht Taf. 1 zeigt.

Einer besondern Beachtung werth sind die Giebelspitzen an den romanischen Theilen der Kirche, am Kreuzschiff und dem Kreuzthurm, namentlich das Kreuz im Rosenkranz — eine vielleicht einzige Verzierung aus jener Zeit.

Bauzeiten.

Haben wir nun für die letzte Erweiterung oder Erhöhung der Kirche die bestimmten Jahrzahlen 1499 und 1491, so werden sich die übrigen mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit feststellen lassen. Der Chor ist wahrscheinlich während der Herrschaft Georgs aus dem Hause Wettin um 1460 erweitert worden. Der Bau der Vorhalle fällt wohl zusammen mit dem Absterben des thüringischen Fürstenstammes um 1247, während die Gesammtanlage der Kirche, gleichzeitig mit der Schlosscapelle, in die Tage Herrmanns und des heil. Ludwig fällt, 1190 bis 1227.

DIE ST. ANNACAPELLE
NEBEN DER ST. MARIENKIRCHE ZU HEILGENSTADT.*)

Hierzu eine Bildtafel.

Wir geben auf der hier genannten Bildtafel in der St. Annacapelle ein sehr merkwürdiges, vielleicht in seiner Art einziges Bauwerk des deutsch-gothischen Styles. Auf den ersten Blick wird man geneigt sein, darin die Grabcapelle irgend einer hervorragenden Familie zu sehen; doch deutet kein Grabstein und keine Inschrift in und an derselben auf eine dergleichen ursprüngliche Bestimmung. Eben so nahe würde die Vermuthung liegen, dass es eine Heilige-Grabkirche sei, wie deren mehre in Deutschland neben grössern Kirchen erbaut worden sind, z. B. in Görlitz; aber auch dafür bieten sich keine Anhaltpunkte. Wieder von einer andern Seite hat man in der Capelle ein Baptisterium erkennen zu sollen geglaubt, ohne zu bedenken, dass zur Zeit der Herrschaft des gothischen Baustyls in Deutschland an den Bau einer gesonderten Taufkirche nirgend mehr gedacht worden ist und dass diese keinesfalls der h. Anna, sondern dem Täufer Johannes gewidmet sein würde.

Da bis jetzt alle geschichtlichen Nachweisungen über den Ursprung der Kirche fehlen, ihr Name aber bis zur Zeit ihrer muthmasslichen Gründung hinaufreicht, so bleibt nichts übrig, als anzunehmen, dass sie die fromme Stiftung einer Familie oder einer Person sei, die sich damit dem ganz besondern Schutz der Grossmutter Christi hat empfehlen wollen. Ein Blick übrigens auf die neben ihr sich erhebende Marienkirche belehrt uns, dass sie mit dieser zugleich entstanden, und dass man vielleicht grade um der Tochter willen der Mutter diese besondere Auszeichnung gewidmet habe.

Die Capelle ist ein Octogon von ungefähr 30 Fuss Durchmesser. Ueber einem zweitheiligen, unten ausladenden Sockel erheben sich die acht Wände mit ihren spitzbogigen Fenstern und zweitheiligen, stark vertieften Mauerblenden darunter, an deren Stelle an Einer Seite die Thür angebracht ist. An den Ecken der Sockel treten Basamente für Halbsäulen vor, die als Widerlager des Gewölbes im Innern dreigliedrig und schlank emporsteigen und mit ihren Capitälen Wasserspeiern zur Unterlage dienen. Ein gemeinsames Gesims verbindet Wände und Säulen. Jede Wand schliesst nach oben mit einem dreiseitigen Giebel, der mit Krabben besetzt in eine Kreuzblume ausgeht, im Giebelfeld aber eine Maske als Verzierung hat.

Das darüber aufsteigende steinerne Dach nimmt den Anlauf zu einer achtseitigen Pyramide, deren Rippen mit Krabben besetzt sind; wird aber vor der Erreichung der Spitze durch eine aufgesetzte achtseitige Laterne im Laufe aufgehalten, die im Kleinen die Gestalt

*) Benutzt wurden Dr. Puttrich's „Denkmale der Baukunst des Mittelalters".

der Capelle mit Eckpfeilern, Fenstern und Giebeln wiederholt und die Pyramide zum Schluss und durch eine Kreuzblume zur wohlgefälligen Vollendung bringt.

Verhältnisse und Styl des Gebäudes gehören der reinsten Gothik an, so dass es wohl aus dem 13. Jahrhundert herrühren kann.

Was nun die Marienkirche betrifft, von welcher ein Theil auf unsrer Bildtafel sichtbar ist, so stammt auch sie unstreitig aus derselben Zeit, vielleicht von demselben Baumeister. Sie ist eine Hallenkirche mit drei hohen Schiffen unter einem gemeinsamen Dache. Hoch und schlank sind die Fenster und von wenig Mauerfläche an den Seiten umgeben. Die Strebepfeiler steigen rechtwinklig, ohne Versetzungen empor und haben weder Blenden, noch Fialen, wohl aber oben am Schluss kleine Giebel. Auffallend ist an ihnen eine Eigenthümlichkeit am Sockelgesims, eine Art Nothstreben in Pyramidalform, durch welche der Architekt schwerlich eine Verzierung, vielleicht aber eine Verstärkung hat geben wollen. Die Thürlaibung ist von einer noch an das romanische System erinnernden Form, indem die Halbsäulen sich noch mit demselben Profil über dem Capitäl als Gewölbrippen fortsetzen.

Von grosser, einfacher Schönheit sind die beiden Glockenthürme. Im Unterbau viereckig, mit einem hohen Spitzbogenfenster versehen, gehen sie über der Höhe der Kirchenmauern ins Achteck über, und haben auf dem Eckabschnitt entweder eine Strebe, oder eine Fiale.

An den beiden obern Stockwerken und der Spitze wiederholt sich fast wörtlich das System der Annacapelle, mit den verstärkten Ecken, dem durchlaufenden, zugleich Capitäle bildenden Gesims, den schöngeformten Spitzbogenfenstern, der Giebelkrone und dem achtseitigen Pyramidalhelm.

Von eigenthümlicher Form ist das Südportal der Kirche, indem in den Hohlkehlen der Laibung an jeder Seite zwei prismatische Stäbe aufsteigen, die auf ihrer Spitze entweder einen Menschenkopf, oder ein Thier (eine Katze) tragen, was — wenn es mehr als Architektenlaune ist — noch der Erklärung harrt.

Heilgenstadt liegt sehr anmuthig im Thale der Leine und war eine der ältesten Besitzungen des Erzstiftes Mainz im Eichsfelde. Im dreizehnten Jahrhundert erhielt es Stadtrechte, und aus dieser Zeit schreiben sich seine drei grossen Kirchenbauten her. Im Bauernkriege und im dreissigjährigen Kriege hart bedrängt und beschädigt, blieb Heilgenstadt bei dem Kurfürstenthum Mainz, bis es 1806 zum Königreich Westfalen und 1814 zum Königreich Preussen kam.

DAS FRANKENFELD'SCHE HAUS
IN WERNIGERODE AM HARZ.

Hierzu eine Bildtafel. *)

Wer über die Alpen nach Italien geht, wird als den charakteristischsten sichtbaren Unterschied in dem Landesbrauch beider Länder diesseit und jenseit der Berge die Hausbauart, und namentlich bemerkt haben, dass auf deutscher Seite mit Holz, auf wälscher Seite mit Steinen gebaut wird. So entschieden dieser Gegensatz sich kund gibt, so ist er doch — wenigstens auf deutscher Seite — ohne durchgängige Folge und der Fremde würde sich irren, wenn er glaubte, bei uns seien Stein- und Ziegelbauten so selten, als Holzbauten in Italien. Gehen wir freilich durch unsere alten Städte in Schwaben, am Rhein, und vornehmlich im nordwestlichen Deutschland, so sehen wir bei den ältern Häusern den Holzbau überwiegend, und nur die Neubauten massiv. Die Vortheile des Ziegel- (oder Stein-) Baues sind so überwiegend, dass die Holzarchitektur allmählich — wenigstens in den Städten — verschwinden wird. Und doch hat sie schöne Denkmale aufzuweisen!

Die schönsten, mir bekannten Holzhäuser in Deutschland — (ausnehmend schöne alte Bauten derart sah ich in England, z. B. in Chester) — sieht man in den Städten am Harz. Wer war z. B. in Hildesheim, ohne sich an den prächtigen alten Wohnhäusern und ihrem reichen Schnitzwerk erfreut zu haben! Auch Wernigerode hat mehre solche alte Wohnhäuser aus Holz, die einen durchaus monumentalen Charakter haben. Das Frankenfeld'sche Haus ist eines von ihnen.

Ein durchgehender Charakterzug dieser Holzarchitektur ist, dass sie erst mit dem obern Stockwerk beginnt, dass das Erdgeschoss von Steinen aufgeführt ist. Die Balken, welche das Obergeschoss tragen, ragen einen Fuss oder mehr über die untere Mauer vor, um diese gegen einen beim Verschieben der obern Massen etwa eintretenden Seitenschub sicher zu stellen. Dadurch werden nicht allein die obern Wohnzimmer weiter, und die untern Fenster gegen das Wetter geschützt, sondern es war damit auch eine Stelle der Kunstthätigkeit gewonnen, da man die vortretenden Balkenköpfe nicht kahl in die Luft schieben mochte. So sehen wir sie denn am Frankenfeldschen Hause lustig genug mit Katzen- (oder Löwen?-) köpfen verziert, im ersten, wie im zweiten Stockwerk.

Damit aber war der Kunsttrieb noch lange nicht befriedigt. Die Verbindungsglieder zwischen den Balkenköpfen können nicht leer ausgehen; der Architekt hängt Festons daran, die wenigstens an Fruchtgehänge erinnern, obwohl der Geschmack seiner Zeit die Formen etwas verwischt hat. Ueber den Balken liegen Querbalken, und in diese sind die senkrech-

*) Benutzt worden Dr. Puttrich's „Denkmale der Baukunst des Mittelalters."

ten Balken eingezapft, die dem obern Stockwerk zur Stütze dienen. Zwischen diesen senkrechten Balken stehen die Fenster mit weitüberwiegender räumlicher Ausdehnung, so dass die Felder zwischen ihnen nur als Pilaster gelten können, und die Füllungen unter ihnen, beide durch ein wohlgegliedertes Gesims geschieden. Einzelne Masken und kleine Verzierungen, sind in die senkrechten Balken, oder Pilaster, die zu den constructiven Theilen des Baues gehören, geschnitzt, was ein reinerer Geschmack vermieden oder gemässigt haben würde.

Mit besserm Fug sind die Zwischenfelder unter den Fenstern zu Schmuckträgern benutzt; nur vermissen wir dabei die der alten Kunst inwohnende Kraft der Gedanken-Entwickelung und Verbindung. Denn angenommen selbst, dass ein Paar Stücke aus Unkenntniss versetzt sind, und dass die zwei obern Reliefs zur Linken als „Europa" und „Asia" mit den mittlern und letzten untern, die als „Africa" und „America" bezeichnet sind, hätten irgendwie zusammengeordnet werden sollen, so würde es dennoch eine nahebei unauflösliche Aufgabe bleiben, die Ideenassociation zwischen „Menschen Sterblichkeit", dem „Gerechten Richter", der „richtet und keine Geschenke von Ungerechten nimmt", einer Stadt mit dem Regenbogen, einer Stadt mit Geflügel, und der Pflege eines, wie es scheint, abgestorbenen alten Baumstammes aufzufinden.

Wie mangelhaft nun auch dieser Bilderkreis, wie unvollkommen die künstlerische Ausführung ist, wie weit sich die Zeichnung der Ornamente von ihrer Quelle, Renaissance, oder gar der Antike entfernt hat: — der Gesammteindruck des Hauses lässt uns noch immer in Anordnung, Proportionen und in der Verzierungslust die Ueberlieferungen der alten Kunst erkennen und in demselben ein beachtenswerthes Denkmal des fast in die Neuzeit hereinragenden Kunstsinnes unsrer Vorfahren ehren.

Das das obere Stockwerk ein Magazin sei, müssen wir aus den Gitterfenstern und der Thüre schliessen, die zum Behuf von Waaren-Aufzug hier angebracht ist Aber auch diese untergeordnete, sehr materielle Bestimmung der Räumlichkeit war kein Hinderniss, sie an dem festlichen Aussehn des Ganzen theilnehmen zu lassen, so dass selber noch das Gesims darüber eine Verzierung von Ochsenaugen hat.

Würde der Styl der hier angewandten Ornamentik nicht von selbst deutlich genug auf die Bauzeit des Hauses hinweisen, so käme uns die auf der Tafel über dem Hausthürbogen im Relief geschnitzte Jahrzahl 1674 zu Hülfe.

Wernigerode besitzt übrigens noch einige Häuser in Holzbaukunst von älterem Datum, namentlich das Rathhaus von 1489 mit einem Anbau von 1584.; dann das Heineckesche Haus, ein grosses Privatgebäude, dem Anschein nach aus derselben Zeit. Allein bei beiden fehlt die charakteristische Betheiligung der Holzschnitzkunst; wesshalb wir dem Frankenfeld'schen Hause für unsre Zwecke den Vorzug gegeben haben.

BURG RHEINECK

BEI BROHL AM RHEIN.

Mit einer Kunstbeilage.

Unbedenklich gehört es zu den eigenthümlichsten, aber nicht schlimmen Charakterzügen unserer Zeit, dass sich mitten in der eifrigen Verfolgung materieller Interessen, in der weitgehenden Berechnung der praktischen Folgen aller Thätigkeit, die Romantik, die zu Anfang des Jahrhunderts nur in Romanen, Heldengedichten, Bildern und religiösen Schwärmereien sich kund gab, aus dem Reiche der Phantasie in die Wirklichkeit getreten und den Neigungen und dem Geschmack eine in's Leben tiefeingreifende Richtung gegeben. Wenn wir sonst die Trümmer alter Burgen aufsuchten, um ihre malerischen Ansichten in unsre Zeichenbücher aufzunehmen, und dabei die alten Ritter und Ritterfrauen und Fräulein als unbestimmte Schatten vorübergehen sahen, oder an den verfallenen Mauern die daran haftenden Spuren alter Sagen und Märchen aufsuchten, dachten wir nicht daran, da Wohnung zu nehmen, ausser etwa für eine poetische Sommernacht mit ihren Träumen. Das ist plötzlich anders geworden, und während das gesammte Leben auf schnurgeraden Strassen und mit Hülfe der Dampfkraft von den letzten Reizungen der romantisch-poetischen Erinnerungen Abschied zu nehmen schien, überflügelt es alle neumittelalterlichen Träumereien und zieht selbst mit allen Bedürfnissen und Gewohnheiten in die verlassenen und zerstörten Räume der Ritterburgen ein, nachdem es dieselben in möglichster Uebereinstimmung mit ihrem frühern Aussehen wieder hergestellt. So hatten sich Burg Lichtenstein in Schwaben, Hohenschwangau in Oberbayern, die Wartburg in Thüringen und viele andere aus dem Schutt in alter Herrlichkeit erhoben, und von wie vielen Burgthürmen am Rhein, von denen vor Kurzem nur noch der Ruf der Eulen und Krähen gehört wurde, weht nun wieder das lustige Banner in die Lüfte, den Rheinfahrern ein Zeichen, dass das lebende Geschlecht hier wieder Wohnung genommen, und dass statt der Winde und Wetter wieder Gastfreundschaft walte in den Jahrhunderte lang verödeten Räumen!

Es wäre eine lustige Aufgabe, die wiederhergestellten deutschen Ritterburgen mit ihrer Geschichte aus alten und neuen Tagen in einer Reihenfolge neben einander zu stellen; es würde ein erfreuliches Denkmal unsres Lebens und unsrer Kunst sein; denn überall hat sich das Bedürfniss nach poetischer Gestaltung herausgestellt, und die Ueberzeugung, dass ohne Mitwirkung der Schwesterkünste die Baukunst ihre Aufgabe nur sehr unvollkommen lösen würde, geltend gemacht. Inzwischen muss ich mich an dieser Stelle auf ein einziges Beispiel beschränken, und ich wähle dafür die Burg Rheineck am Rhein bei Brohl, gegenwärtig Eigenthum des k. preussischen Ministers der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten, Herrn Dr. v. Bethmann-Hollweg, hergestellt durch den k. preussischen Baurath J. C. de Lasaulx.

Lage. Die Lage der Burg ist von grosser Schönheit. Auf steiler Felsenspitze, der Reutersley, über dem Strom, hat sie Raum genug für Baulichkeiten, Gartenanlagen und Terrassen, von denen aus man den Lauf des Rheines aufwärts bis zu dem Hammerstein mit seinen Burgtrümmern und bis Andernach und zu den fernen Bergen des Eifel verfolgen kann, während hinabwärts das Siebengebirge bei Bonn die Aussicht auf die malerischste und mannichfachste Weise begrenzt.

Geschichte. Die Geschichte der Burg reicht hinauf bis ins 11. Jahrhundert, wo sie im Besitz des Pfalzgrafen Siegfried war. Dessen Wittwe, Gertrude, Schwester der Kaiserin Richenza, Gemahlin Lothars II., heirathete den Grafen Otto von Salm aus luxemburgischem Geschlechte, und dieser nahm von der erheiratheten Besitzung den Namen eines Grafen von Rheineck an. Ihre Tochter Sophie war in zweiter Ehe mit Albrecht dem Bären von Brandenburg, dem Gründer Berlins, vermählt, was für die Beziehungen des gegenwärtigen Burgherrn von Rheineck zum preussischen Hof nicht ohne Interesse ist. Otto überlebte seinen Sohn; und nach seinem Tode war Rheineck herrenlos, da sich die Wittwe nach Bentheim zurückgezogen hatte. Kaiser Konrad III., der Otto's Feind gewesen, liess die Burg 1151 zerstören. (1151.)

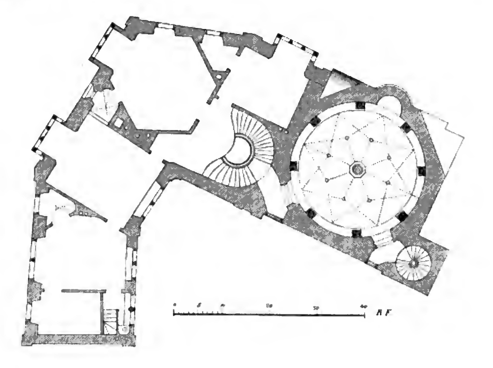
Indessen sollte es nicht in Trümmern bleiben. Der Erzbischof von Cöln hatte nicht sobald die günstige Lage von Rheineck erkannt, als er davon Besitz nahm, und es zu einer der vier Säulen des Erzstiftes Cöln erkor. (Dazu gehörten noch Drachenfels im Oberstifte, Alpen und Odenkirchen im Niederstifte.)

Im Besitz von Rheineck durch den Kaiser bestätigt ernannte das Erzstift erbliche Burggrafen als Hüter der Veste, die zu ihm in einem abhängigen Verhältniss stehen sollten, die aber ununterbrochen nach Selbständigkeit rangen. 1190 werden die ersten Burggrafen von Rheineck in Urkunden genannt. (1190) Einer der schlimmsten und widerspenstigsten Burggrafen war Johann IV., gestorben 1302, der sich auch trefflich auf das Wegelagern verstand. (1302.) Die Reihe der Burggrafen erlosch mit Jakob II., der im October 1539 ohne Leibeserben starb. (1539.)

Das Erzstift Cöln, das das Lehen nun wieder eingezogen, setzte einen Befehlshaber Friedrich von Metternich auf die Burg, musste sich aber dem kaiserlichen Spruch bequemen, der 1567 die Herren von Warsberg für erbberechtigt erklärte. (1567.) Die von Warsberg vernachlässigten die Burg und verkauften dieselbe 1654 an den Grafen (1654.)

Rudolf von Sinzendorf, aus östreichischem Geschlecht. In dieser Familie blieb Rheineck bis zur Besitznahme des linken Rheinufers durch die Franzosen. Im dreissigjährigen Kriege war die Burg 1632 von den Schweden unter Baudissin besetzt worden; im Raubkriege Ludwigs XIV. 1688—1697 wurde die Burg durch die Franzosen in Asche gelegt, und nachträglich noch durch cölnische Söldner verwüstet. 1718 wurde die Capelle neu hergerichtet und dem h. Carl Borromäus geweiht; auch die Burg wurde, wenn gleich sehr beschränkt, wieder aufgebaut, braunte aber 1785 abermals ab, und erlebte nur eine nothdürftige Herstellung. Unter der französischen Herrschaft 1805 erwarb der letzte Verwalter des Fürsten von Sinzendorf, Oberförster Wenzeslaus Schurp, die als Domäne versteigerte Burg für 2550 Franken, und 9 dazu gehörige Morgen Weinberge für 1320 Franken. Von den Erben desselben erkaufte sie 1832 der damalige Professor an der Universität Bonn, Herr M. A. von Bethmann-Hollweg für eine Summe von etwas mehr als 20,000 Thlrn. Obschon sich die Burg in bewohnbarem Zustande befand, so sagte sie in ihrer gänzlich herabgekommenen, charakterlosen Gestalt dem neuen Besitzer doch nicht zu, und er beschloss einen Neubau, den er dem Bauinspector J. C. de Lasaulx in Coblenz übertrug. Keines der vorhandenen Gebäude war der Erhaltung werth und so wurde, da selbst die Capelle so baufällig war, dass sie abgetragen werden musste, nach dem gemeinschaftlichen Besprechungen zwischen dem Bauherrn und dem Baumeister der Plan entworfen, dessen Ausführung das Rheinthal um eine hohe Zierde reicher gemacht und als ein Ehrendenkmal für die Kunst und die Kunstliebe unsrer Zeit dasteht.

1632. 1688—1697. 1718. 1785. 1805. 1832.



Grundriss

Der Grundriss (des zweiten Stockwerks), den wir hier mittheilen, zeigt uns eine Rotunde, die Capelle; daneben die Wohnräume, deren mehrfach polygone Gestalt von dem Baugrund vorgezeichnet gewesen zu sein scheint An die grössern Wohnzimmer sind Erker gebaut, eben so sehr zur Erquickung der Bewohner, als zur Verschönerung des Gebäudes.

Bei der Frage nach dem Styl, in welchem die Burg aufgeführt werden sollte, mögen wohl einzelne Ueberreste des alten Baues aus dem 12. Jahrhundert in Betracht gezogen worden sein; im Hinblick aber auf die übrigen Schöpfungen de Lasaulx's muss man erkennen, dass der romanische Styl unter allen vorhandenen Bauweisen derjenige war, der seiner Anschauungsweise am besten entsprach, in welchem er sich am freiesten bewegte und Veranlassung zu neuen Gestaltungen fand.

Dem Wohnhaus gab er drei Stockwerke und Dachzimmer. Das Erdgeschoss dieses Polygonbaues hat keine charakteristische Auszeichnung. Im ersten Stockwerk wechseln einzelne und gruppierte Rundbogenfenster ab und Erker und Altane beleben die Mauerfläche. Die Abwechslung der Fenster wiederholt sich auch im zweiten Stockwerk, über welchem das Hauptgesims mit einem Rundbogenfries sich hinzieht, der mit lessinenartigen Verstärkungen der Ecken des Gebäudes in Verbindung gesetzt ist. Drei Seiten des Hauses enden nach oben in Giebel, davon der eine, halbkreisrunde, die Breite der Mauer zum Durchmesser hat, der zweite aus drei Staffeln bestehend nur eine Fensterbreite einnimmt, der dritte breiteste (gegen Nordwesten) von neun Doppelstaffeln eingerahmt ist Diese drei Seiten sind auf unsrer Abbildung nicht zu sehen, wohl aber eine vierte mit einem Erker, einer Fenstergruppe und den oben erwähnten architektonischen Gliederungen, die für den Schönheitssinn des Baumeisters Zeugniss ablegen.

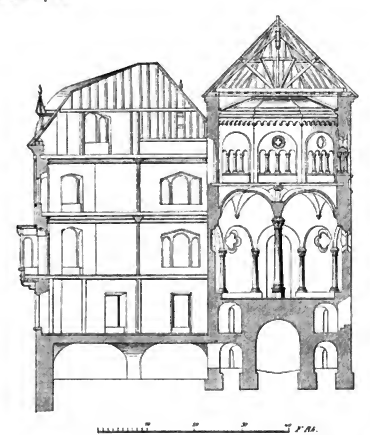
Capelle.

Dieser tritt aber ganz besonders an dem Bau der Capelle zu Tage, deren Aeusseres unsre Bildtafel zeigt, während der hier beigefügte Holzschnitt die innere Anordnung deutlich macht.

Im Innern eine Rotunde würde die Capelle äusserlich ein Achteck darstellen, wenn nicht vier ihrer Seiten, wie der Grundriss darthut, im übrigen Bau aufgingen. Beim Aufgang zur Burg sieht man, wie auf unsrer Bildtafel, die Ost- Südost-, und Südseite der Capelle; die Ostseite mit der hervorstehenden halbkreisrunden Altarnische. Rosetten im Vierpass bilden die Fenster. Ein Fries mit viereckten Mauerblenden schliesst das mittlere Stockwerk nach oben ab. Darüber ist ein Söller im Achteck aufgeführt, in welchem der gewählte Styl zum vollen Ausdruck kommt. Jede Seite hat ihr Fenstersystem, bestehend aus je vier durch Zwergsäulen verbundenen, mit einem grossen Bogen überspannten Arkaden und einer Vierpass-Rosette im Bogenfeld Starke Lessinen begrenzen die Ecken und sind durch einen Rundbogenfries verbunden; das Hauptgesims bildet eine vielgegliederte schmuckreiche Krone, mit einem Walmdach über sich. An der Südwestseite ist ein polygoner Treppenthurm angebaut, der zugleich als Glockenthurm für die Capelle dient.

Der Durchschnitt des Capellenbaues zeigt uns zwei Abtheilungen des Erd- und Kellergeschosses; im dritten Stockwerk den Söller; und zwischen innen die Capelle. Ihre busigen Kreuzgewölbe ruhen auf einer einzigen Mittelsäule, und auf Tragsteinen der Wand, deren

Mauerdicke nach unten zur Hälfte durch eine Säulenstellung mit Halbkreisbogen ersetzt wird, in deren Zwischenweite Fenster, Thüren und Altarnische fallen. Wie schon die Vierpassrosetten, so gehören auch die Säulen mit ihren Kelchcapitälen mehr dem Uebergang- als dem strengromanischen Styl an.



Malereien.

Hatte der Burgherr bei seinem Bau neben den pracktischen Zwecken die ideale Thätigkeit der Architecktur im Auge behalten und zur Schöpfung eines wirklich architektonischen Kunstwerks die Hand geboten, so war kein Zweifel, dass er auf halbem Wege nicht stehen bleiben würde. Die Capelle musste ihren malerischen Schmuck erhalten; und sie hat ihn erhalten durch die begabte Hand von Ed. Steinle.

Es sind fünf grössre und fünf kleinere Fresco-Bilder, denen die Bergpredigt Christi zum Motiv dient.

Das eine Hauptbild stellt eben diese dar mit Christus, den Aposteln und andern Hörern. Die „Seligpreisungen der Bergpredigt" sind durch biblische Geschichten erläutert: die „geistlich Armen" durch Maria bei der Verkündigung; die „Sanftmüthigen" durch David im Zelt des schlafenden Saul; die „Friedfertigen" durch Joseph, der seinen Brüdern vergiebt; die „Leidtragenden" durch Magdalena's Fusswaschung; die „nach der Gerechtigkeit Dürstenden"

durch Moses, der die Gesetztafeln zerschmettert (welche Erläuterung freilich einer zweiten zu bedürfen scheint); die „Barmherzigen" durch den Samariter; „die reinen Herzen" durch Simeon im Tempel; die „um der Gerechtigkeit willen Verfolgten" durch die Enthauptuug des Johannes. In einem zweiten Hauptbilde sind alle zur Seligkeit Berufenen um Christus versammelt.

Die alte Warte mit ihren sieben Fuss dicken, auf den Felsen gegründeten Mauern, trägt die Fahne der Burg und die Inschrift:

Ego et domus mea serviemus Deo!

Anmerkung: Ausführliche Nachrichten über die Geschichte der Burg findet man in Dr. Wegeler's „Burg Rheineck," Coblenz 1852.

DIE CISTERZIENSER-ABTEI MAULBRONN
IM KÖNIGREICH WÜRTEMBERG.*)

Hierzu vier Bildtafeln.

Auf deutscher Erde dürfte kaum eine zweite Klosteranlage aus dem Mittelalter angetroffen werden, die sich an Grossartigkeit und Schönheit mit der Cisterzienser-Abtei Maulbronn in Würtemberg messen könnte. In wundervoller Lage, umgeben von fruchtbaren Getreidefeldern, Obstgärten und Weinbergen bietet das Kloster mit seinen grossen Prachtgebäuden einen überraschend erfreulichen Anblick, wenn auch das Städtchen dabei eine sehr bescheidene Rolle spielt. *Lage.*

Als den Gründer des Klosters nennt uns die Geschichte Herrn Walther von Lomersheim, der auf seinem Gebiete am Eckenweiher Hof Gott und der heil. Jungfrau zu Ehren diese Stätte der Frömmigkeit errichten wollte und dazu im J. 1138 zwölf Mönche und einige Laienbrüder aus dem Cisterzienser-Kloster Neuburg im Elsass berufen hatte, zu deren Abte Diether bestellt ward. Da man indess die bezeichnete Stelle für den bestimmten Zweck nicht passend befunden, und sich wegen ferneren Verhaltens an den Bischof Günther von Speier gewendet, so überliess dieser eine ihm gehörige Stelle am „Mulenbronnen" zur Erbauung des neuen Klosters, das denn auch diesen Namen annahm. Die Uebersiedlung geschah zwischen dem 23. August 1146 und dem 1. Mai 1147. Es fehlte dem Kloster nicht an Schenkungen in liegenden Gründen und an Geld, wodurch es in die Lage kam, sich immer mehr zu vergrössern, so dass es mit seinen Besitzungen in Würtemberg, Baden und der Rheinpfalz die Grösse eines Bisthums erreichte. *Geschichte.* *1138.* *1146–1147.*

Von Mulenbronnen oder — wie es später hiess — Maulbronn aus (welchem Namen zu lieb die Legende von einem Maulesel erfunden worden, der bei der Uebersiedelung von Eckenweiher durch sein Stillstehen an einem Brunnen orakelmässig die Entscheidung für die Wahl des Orts zur Gründung des Klosters gegeben haben sollte) wurden mehrere Klöster gestiftet (Bronnbach bei Wertheim, Schönthal an der Jaxt), oder wurden abhängig von Maulbronn (Päris im Elsass, Frauenzimmern bei Brackenheim etc.). Von zwei Aebten wissen wir, dass sie hundert Mönche unter sich hatten; die Gebäude aber sind das sprechendste Zeugniss

*) Benutzt wurden: K. Klunzinger urkundliche Geschichte, der vormaligen Cisterzienser-Abtei Maulbronn, Stuttgart 1854, und dessen artistische Beschreibung der vormaligen etc., Stuttgart 1849. Ferner das Programm des Ephorus Bäumlein vom J. 1859 mit einer Geschichte und Schilderung des Klosters und Seminars Maulbronn. Dann F. Eisenlohr, mittelalterliche Bauwerke im S. W. Deutschland und am Rhein, Carlsruhe.

für den Reichthum des Stifts. Die Mönche von Maulbronn waren des Weinbaues und der Forstpflege kundig und verstanden sich trefflich auf Anlegung von Seen und Weihern. Schwunghaft betrieben sie Gewerbe und Handel und ihre Flagge wehte auf dem Rheinstrom.

Das Oberschirmrecht über die Abtei war von Friedrich I. an beim deutschen Kaiser; um 1236 stellte man der grösseren Sicherheit wegen einen Unterschutzherrn, und zwar zuerst in der Person des Herrn von Enzberg, eines benachbarten Ritters. Aus diesem Verhältniss entstanden böse Händel zwischen den Pfalzgrafen bei Rhein, den Markgrafen von Baden und den Grafen von Würtemberg, die sich um das Recht der Unterschutzherrnschaft stritten und dabei dem Kloster grossen Schaden zufügten. Seine Blüthezeit fällt in die Zeit von 1402 bis 1503, in welcher es von trefflichen Achten regiert wurde; aber die Anlage der Kirche war bereits 1178 vollendet.

1236.

1402–1503.

1178

1503.

Nach Entfernung des Abtes Joh. von Bretten 1503, der den Capitularen zu streng regiert hatte, gerieth das Kloster in Abhängigkeit von Herzog Ulrich von Würtemberg, und bald drang auch die Bewegung der Kirchenreformation in die Gemüther der Ordensgeistlichen. Noch einmal wurde unter Kaiser Ferdinand II. der Versuch einer Restauration des Katholicismus gemacht; aber Herzog Christoph von Würtemberg verwandelte das Kloster 1552 mit Hülfe eines der Reformation günstigen Abtes in eine Klosterschule, welche nach verschiedenen Anfechtungen und Widerwärtigkeiten im westphälischen Frieden dem Herzog von Würtemberg zugesprochen wurde, seit welcher Zeit es als würtembergische evangelische Klosterschule und Seminar für evangelische Theologen besteht.

1552.

Gesammtanlage

Betrachten wir nun die architektonische Gesammtanlage mit Hülfe unseres Grundplanes auf Taf. 1. Wir treten zuerst in die Vorhalle B, aus welcher man durch das Portal a in die Kirche A gelangen kann. Durch die Bogenöffnung b treten wir in einen äussern Gang C, aus welchem die Thüre c in den kleinen Keller D, der Durchgang E aber in den vom Kreuzgang dd' umgebenen Kloster-Friedhof F führt. Neben dem Durchgang E ist eine Halle G, in der man das ältere Refectorium erkennen will, während aus dem äusseren Gange C eine Treppe zum ehemaligen Winterrefectorium G' leitet. Im nordwestlichen Winkel des Kreuzganges ist eine Thüre, hinter welcher noch die Mauerreste einer Küche f wahrzunehmen sind. Der nächstfolgende grosse gewölbte Raum H hat den Namen Rebenthal und war das Refectorium. Die daranstossenden kleinen Zimmer k sind von ungewisser Bedeutung. Der Gang L führt zum grossen Keller M, N war die Geisselkammer, O ist ein Durchgang zu der Halle Q, durch welche man nach der Wohnung des Abtes gelangte. An der Ostseite des Kreuzgangs befindet sich der Capitelsaal P und daneben eine Kammer R, die vielleicht als Archiv gedient hat. Ueber den letztgenannten Räumen MNOPR befanden sich die Schlafkammern, das Dorment.

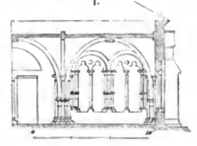
Nach dieser allgemeinen Uebersicht über die Anlage des Klosters, die uns mit ihren drei Speisesälen und zwei Kellern, von denen der kleinere 56 F. lang und 36 F. breit war, einen Blick in das beschauliche Leben der frommen Brüder thun lässt, wenden wir uns zur Betrachtung der einzelnen Theile und verweilen zuvörderst bei der Vorhalle, von

Vorhalle

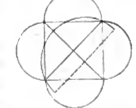
deren Aussenseite Fig. A auf Taf. 2 eine Vorstellung gibt. Eingang und Fenster mit ihren etwas fremdartigen Bogenformen, machen in ihrer grauen Steinfarbe einen ernsten Eindruck. Uebrigens hat die Westseite keinen Kunstschmuck und keinen Thurm, so wenig als bei irgend einer Cisterzienser Abtei. Dagegen wird sogleich in der Vorhalle unsre Aufmerksamkeit mehrfach in Anspruch genommen. Sie hat drei quadratische Abtheilungen mit Kreuzgewölben, deren Scheitel horizontal liegen, überdeckt. Hier, wie durchaus, mit Ausnahme der Arcaden an den beiden Schmalseiten, ist nur der Rundbogen angewendet, was, da der Architekt unter Vermeidung eines elliptischen Diagonalbogens beim reinen Halbkreisbogen beharren, und wie es scheint zum Spitzbogen nicht übergehen wollte, zu einer eigenthümlichen Anordnung der Strebepfeiler geführt hat.

Die Widerlager der Gewölbe, deren Grundriss auf Taf. 2 Fig. B, deren Aufriss daselbst Fig. C sehen lässt, bestehen aus einem Pfeiler mit 4 Säulen. Diese Säulen sind von ungleicher Höhe; die höhern tragen die Scheide-, die niedern die Diagonalbogen der Gewölbe. Der eingefügte, nach der Linie c′ d′ des Grundplanes genommene Holzschnitt 1 macht die Construction deutlicher. Man sieht, wie die Diagonalgurte heruntergerückt sind, und auf tiefer liegenden Capitälen ruhen, während die Scheidegurte die ganze Höhe des Widerlagers zur Basis haben; ein Umstand, der den Architekten veranlasst hat, die Deckplatten über den Capitälen der kleineren Säulen als ein fortlaufendes Gesims auch um die höheren Säulen zu führen und diesen damit gewissermassen einen Gürtel umzulegen. Das Schema der Construction wird noch verständlicher durch den Holzschnitt 2, aus welchem man ersieht, dass der Diagonalbogen, um die gleiche Scheitelhöhe mit den Scheidebogen zu behaupten und doch den Halbkreis nicht aufzugeben, heruntergerückt werden musste.

1.



2.



Die Formen betreffend sehen wir in Fig. C auf Taf. 2 sowohl im vielgliedrigen Sockel, als in den sehr stark ausgekehlten Basen und Gesimsprofilen einen trotz des herrschenden Halbkreisbogens vom romanischen abweichenden Formensinn, der sich dem gothischen nähert; in den Capitälen aber eine entschiedene Hinneigung zur antiken Verzierungsweise. (S. Taf. 2 Fig. 1.) Diese zeigt sich auch aussen an der Form der Tragsteine des Hauptgesimses; aber die Capitäle der Fenster- und Portal-Oeffnungen, davon auf Taf. 2 Fig. 6 eines abgebildet ist, streifen mit ihren aus der Natur entlehnten Blätterformen bereits in das Gebiet der Gothik; und in den Bogenfeldern und ihren kreisförmigen Ausschnitten sieht man deutlich den Uebergang zum Mässwerk vorbereitet.

Nach allen diesen Merkmalen haben wir in der Vorhalle (dem Paradies) des Klosters Maulbronn ein Baudenkmal des Uebergangsstyles vom Anfang des dreizehnten Jahrhunderts vor uns; doch muss erwähnt werden, dass ihrer zuerst in einer Urkunde vom J. 1288 gedacht wird.

1215—1220.

1288

Kirche.

Der Grundriss der Kirche (Taf. 1 A) bildet — mit Ausschluss der spätern Erweiterung der Südseite — ein lateinisches Kreuz mit sehr langem Langhaus, weit vortretendem Querschiff und sehr kurzem, und zwar rechtwinklichtem Chorabschluss. Die Mauern des Mittelschiffs ruhen auf je zehn viereckigen Pfeilern, die unter sich durch halbkreisrunde Arcaden verbunden sind. (S. Taf. 3 Fig. A, auf welcher Zeichnung des Raumes wegen das Langhaus ohne die 5 mittlern Arcadenpaare, also nur mit Ost- und Westende gegeben ist.) Die Pfeiler haben gegen einander, wie gegen die Mittelschiffe, Vorlagen von Halbsäulen mit Würfelcapitälen; gegen das Mittelschiff sind sie glatt, zum Zeichen, dass dieses ursprünglich eine flache Decke hatte. Die an deren Stelle aufgeführten Gewölbe haben nur Tragsteine zu Trägern. An den Basen der Säulen fehlen die Deckblätter nicht. Ein reichgegliedertes Gesims zieht sich über den Bogen hin und fasst sie mit Hülfe von niedersteigenden Lessinen ein. Die Seitenschiffe (s. Taf. 3 Fig. B) sind beträchtlich niedriger als das Mittelschiff und ursprünglich mit Kreuzgewölben überdeckt. Die Fenster des Mittelschiffs sind von einfach romanischer Form, im Halbkreis geschlossen. Bei w (des Grundrisses auf Taf. 1) ist ein Lettner aufgeführt, der die Grenze zwischen Chor und Schiff, Geistlichen und Laien bezeichnet. Im Durchschnitt B auf Taf. 3 ist seine Gestalt zu sehen. Das Querschiff enthält in jedem Arm an der Ostseite drei Capellen, die, in Verbindung mit den gleichweit eintretenden Umfassungsmauern des Chors, das Querschiff in einen schmalen Gang verwandeln, zu welchem eine niedrige enge Thüre (s. x bei Fig. A auf Taf. 3) den Zugang bildet. Soweit ist die Kirche das Werk von 1146—1178. Um 1424 wurden die Gewölbe des Mittelschiffs eingezogen und die zehn Capellen an die Südseite gesetzt. Aus derselben Zeit, oder um etwas später sind die Chorstühle aus Eichenholz (v auf dem Grundriss Taf. 1) mit allerhand Bildschnitzwerk (der Trunkenheit Noahs, dem Tanze Davids vor der Bundeslade, dem Opfer Kains, dem Stammbaum Jesu aus der Wurzel Jesse, der Maria mit dem Einhorn, der Opferung Isaaks, dem Kampf Simsons mit dem Löwen, der Erscheinung Gottes im feurigen Busch etc.)

1146—1178. 1424.

Drei andere Stühle aus Eichenholz (z) stehen vor dem Lettner. Sie sind reicher und schöner als die anderen und haben ein 12 F. hohes Crucifix vor sich mit der Jahrzahl 1473. Vor dem Altar (u) liegt eine Grabplatte mit der Inschrift: „Hie lit Walther ein Fryr von Lammersheim der erste Anfahn und Stifter diser geistlichen Sammenunge. Des Sele ru im Friden."

Dabei kann ich eine Seltsamkeit nicht mit Stillschweigen übergehen, obwohl sie nicht ein Denkmal der Baukunst, sondern der klösterlichen Andacht ist. Vor vielen der Sitze sind in den Fussboden tiefe Spuren eingescharrt, und zwar nicht nur in die hölzernen Dielen, sondern selbst starke Steinplatten sind bis zur Durchlöcherung von den Füssen der Mönche — sei's nun aus Ungeduld oder um Speichel auszutreten, oder aus welchem andern Grunde — durchgescharrt.

Im nördlichen Seitenschiff ist in der Flucht des Lettners eine Mauer (t) eingezogen, durch welche eine Thüre geht, und an welcher einige künstlerisch werthlose Bildnereien angebracht sind. Ausserdem befinden sich noch 23 Stühle aus Eichenholz im nördlichen

Seitenschiff (bei s) und an den zwei gegenüberstehenden Pfeilern (r und r') zwei Baldachine für Altäre, auf deren einen, nördlichen mit der Inschrift: „Conradus Gremper civis de Vaihingen 1501" der Stifter und die Zeit der Stiftung bezeichnet ist. In spätern Zeiten wurde darauf eine kleine Orgel gesetzt.

1501

Auf die gothischen Fenster des Chors werden wir bei der Betrachtung des Aeusseren zu sprechen kommen. Ehe wir aber das Innere der Kirche verlassen, müssen wir noch bei einigen Gemälden, oder Gemälde-Bruchstücken verweilen, denen eine Ehrenstelle in der Geschichte der deutschen Kunst gebührt. An einem Pfeiler des Chorbogens (Taf. 3. y) ist ein colossales Madonnenbild in stehender Stellung abgebildet, das man unfasslicher Weise für einen S. Christophorus ausgibt, obschon dieser Heilige nie ohne Bart, und nie mit Frauenbrüsten abgebildet wird. Es ist eine gute Arbeit; aber nicht zu vergleichen mit der Anbetung der Könige an der Nordwand der Kreuzung. Leider ist nur wenig mehr erhalten von diesem Denkmal der schwäbischen Malerschule vom Anfang des XV. Jahrhunderts. Maria hält das unbekleidete Kind auf dem Schooss, das sie am Kinn mit beiden Händchen streichelt. Ihre linke Hand hält die Aermchen, die rechte dient halb als Sitz dem Kinde. Der alte König auf den Knieen küsst mit Inbrunst dessen beide Füsschen; der jüngere neigt sich, Geschenke bringend; der jüngste wendet stehend sich nach dem Gefolge um und zeigt auf ein Kästchen, als ob man es ihm bringen solle. Im Hintergrund Gefolge und Pferde. Die Zeichnung bewegt sich in einfachen, grossartigen Umrissen und idealer Formengebung, wenn sie auch manche fehlerhafte Stellen, namentlich an Beinen und Füssen hat, während einzelne Köpfe, z. B. der des zweiten Königs, vortrefflich verkürzt sind; die Darstellung ist von richtiger und feiner Motivierung, von wahrem, gefühltem Ausdruck. Bei den Trachten ist etwas auf den Zeitgeschmack Rücksicht genommen, der Faltenwurf ist ziemlich geradlinicht ohne viele Brüche. Im Ganzen erinnert der Styl an die altcölnische Schule.

Gemälde.

Diess tritt noch deutlicher am gegenüberbefindlichen Votivgemälde hervor, auf welchem der Bischof Günther von Speier, der die Kirche geweiht, und der Stifter, Walther von Lomersheim, der knieend von ihm das Ordenskleid empfängt, nebst einer Anzahl stehender und knieender männlicher und weiblicher Gestalten abgebildet sind, deren weiche, rundliche Gesichtsformen mit breiter Modellierung sehr an Meister Stephans süsse Heilige erinnern. Aus der darüber befindlichen Inschrift*) erfahren wir, dass das Gemälde von einem Meister Ulrich im J. 1424 gefertigt worden; ebenso dass ein Meister Berthold die Gewölbe eingezogen und die Seitencapellen aufgeführt hat. Sein Werk sind dann auch jedenfalls die dünnen Fialen auf den abgestumpften Strebepfeilern und die Strebebögen, die den Mittelschiffgewölben zulieb aufgeführt und auf Taf. 3. Fig. B sichtbar sind.

1424

Am Aeussern ist, da Thürme nicht vorhanden, und der kleine „Dachreiter" über der Kreuzung von keinem Belang, der Ostchor eine besonders sehenswerthe Stelle. Die flache Wand, die den Chor rechtwinklicht abschliesst, endet in ein romanisches Giebelfeld, hat

*) Die Inschrift ist abgedruckt im Kunstblatt von 1840 p. 407.

aber ein grosses gothisches Fenster mit gutstylisiertem Masswerk, wie Fig. B auf Taf. 3 zeigt. Dieses Fenster, so wie die gleichen der Nord- und Südseite des Chors, sind nicht ursprünglich. Noch steht an der Ostseite der Rest des Halbkreisbogens, der für das gothische Fenster durchbrochen werden musste. Inzwischen bleibt die Anlage dieses Bogens räthselhaft. Der nackte Halbkreis deutet nicht auf ein Fenster, am wenigsten in der Chornische. Zu einer halbkreisrunden Absis ist seine Stellung viel zu niedrig, da er nur wenige Fuss hinauf in's jetzige Fenster ragt. Dazu ruht er auf kurzen dicken, aus starken Quadern aufgeführten Pfeilern (g), deren Profil, wie der beigegebene Holzschnitt 3 augenscheinlich zeigt, eher ins siebenzehnte, als in das zwölfte Jahrhundert passt. Doch wiederholen diese Pfeiler sich, nur stärker noch, an beiden Ecken des Chorschlusses (q') (s. auch Taf. 3. B. z.), und keine Spur deutet auf eine spätere Entstehung derselben. Ist der Bogen älter als das Fenster, das ihn durchbrochen, so sind es auch die Pfeiler (auch Eisenlohr's Grundplan nimmt sie für gleichzeitig mit der Umfassungsmauer), und wir haben in diesen eine architektonische Merkwürdigkeit.

3.

Aeusserer Gang.

Die Rundbogenfenster des äusseren Ganges C des Grundplanes und ihre Zwergsäulen deuten auf den Anfang des XIII. Jahrhunderts. Auch findet

1201.

sich unter einer Lessine die Inschrift: Anno ab incarnatione domini MCCI. Dennoch bezeichnen sowohl Eisenlohr im Plan, als Klunzinger, diesen Gang als eine Arbeit des XV. Jahrh. Der Keller ist jedenfalls gleichzeitig.

Altes Refectorium.

Das ehemalige Refectorium (G des Grundplans) bietet nichts von besonderem Interesse. Es befindet sich jetzt in einem sehr trümmerhaften Zustande.

Kreuzgang.

1215—1220.

Von grosser Schönheit ist der Kreuzgang. Die südliche Abtheilung (d' des Grundplans) ist die älteste; sie wurde um 1215 bis 1220 ausgeführt, und trägt alle Zeichen des Uebergangsstyles, so dass sie mit dem Styl der Vorhalle im Wesentlichen übereinstimmt. Nur konnte der Architekt, bei Anwendung des Spitzbogens für die Gewölbe, deren starke Rippen auf gleicher Capitälhöhe der Säulen aufsitzen lassen. An den Wänden reichen die Gewölbträger nicht bis zum Bogen und bilden ein ebenso schönes als eigenthümliches System von Consolen, die die Träger der grösseren Gewölbbogen aufnehmen, an welche die Träger der kleineren sich anklammern, wie bei w der Fig. B auf Taf. 3 zu sehen ist. Die Säulenschäfte sind in der Mitte gegürtet, die Fensteröffnungen (ohne Falz) hoch, halbkreisrund, überwölbt mit vielgliedriger Profilierung. Man kann die Form bei y Fig. B auf Taf. 3 sehen, da die beiden südlichsten Oeffnungen der Ostseite noch gleichzeitig mit dem südlichen Kreuzgang sind; einzelne Capitäle aber auf Taf. 2. Fig. 2. 3. 4.

Die übrigen drei Abtheilungen (d) haben den frühgothischen Styl, mit feingeformtem Masswerk, doch ziemlich breiten Verhältnissen, da die Pfeiler grossentheils weit aus einander stehen und keine Mauerfläche zur Verstärkung haben. Ueber ihre Erbauungszeit geben zwei in Stein ausgehauene Köpfe an der Westseite mit beigeschriebenen Namen Auskunft. Der eine ist tonsuriert und hat die Beischrift:

Hie sol mit rehter Andaht
Des Prioles Walther werden gedaht,
Wan er hat disen Bu vollbraht.
Valete in domino.

Der Prior Walther aber wird 1303 in Urkunden genannt. Daneben ist ein Kopf ohne Tonsur mit dem beigefügten Namen Rosenschöpfelin. Es ist wohl unzweifelhaft, dass wir in diesen Beiden die Baumeister der letztgenannten Theile des Kreuzgangs annehmen dürfen.

1303.

Im nördlichen Kreuzgang befindet sich ein sehr merkwürdiger Anbau (e) ein Octogon mit hochspitzbogigen Fensteröffnungen und kreuzgewölbter Decke, sowie mit ringsum geführten Sitzen. Im Kreuzgange des Doms zu Magdeburg ist ein ganz ähnlicher Bau, über dessen Bedeutung man zu keiner bestimmten Meinung gekommen. Hier ist kein Zweifel möglich. Die grosse runde steinerne Schale in der Mitte gibt sich als Ueberrest eines Brunnens zu erkennen, dessen Wasser jetzt versiegt sind, gewiss aber ehedem zum Wachsthum im Garten und zur Annehmlichkeit des Kreuzganges wesentlich beigetragen haben.

Brunnenhaus.

Diesem Brunnen gegenüber ist der Eingang in's Rebenthal (II des Grundplans), den schönsten Theil der ganzen grossen Bauanlage. Es ist ein grosser Saal, durch eine Reihe Säulen in zwei Schiffe getheilt, an drei Seiten mit Fenstern versehen. An der Ostseite ist eine Kanzel (o) und an der Südwestseite sind die Spuren einer Verbindung mit der Küche sichtbar, die freilich nicht mehr existiert. Man hat gegen die ursprüngliche Bestimmung dieses Raumes zum Refectorium Zweifel erhoben; ich glaube mit Unrecht. Am wenigsten hindert die Pracht des Raumes uns, darin den Speisesaal der reichen Abtei zu sehen; die Kanzel gehört, da bei Tische vorgelesen wurde, in jedes Refectorium und die Nachbarschaft der Küche hat auch ein Gewicht.

Rebenthal.

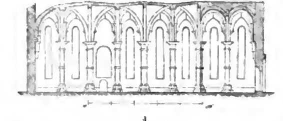
Den Gesammteindruck dieses Prachtsaales wird unsere Bildtafel 4 wiedergeben. An den gegürteten Säulen und ihren antikisierenden Capitälen, an der gemischten Anwendung von Rund- und Spitzbogen, an den halbromanischen, halbgothischen Profilierungen sehen wir, dass wir ein Bauwerk des Uebergangstyles vom Anfang des dreizehnten Jahrhunderts vor uns haben, ungefähr gleichzeitig mit der Vorhalle und der südlichen Abtheilung des Kreuzgangs.

1215—1220.

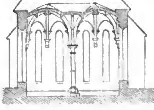
Für die Entwickelung des Gewölbebaues ist dieser Saal von so grosser Bedeutung, dass wir des Nähern hier darauf eingehen müssen. Wir glauben unsern Zweck nicht besser erreichen zu können, als wenn wir so genau als möglich der Darstellung folgen, welche Dr. Heinr. Leibnitz in seiner „Organisation der Gewölbe im christlichen Kirchenbau, T. O. Weigel 1855" gegeben hat. Er sagt a. a. O. p. 44.

„Im Sommerrefectorium des Klosters Maulbronn können nur technostatische Principien (wie wir sie bereits in der Vorhalle kennen gelernt) den auffallenden Kampf der Formen erklären, der hier durch ein immerwährendes Verrücken der Scheitel- und Kämpferhöhen und durch einen beständigen Wechsel des Bogensystems entstand. Die Aufgabe in diesem Saale war offenbar eine möglichst freie und durch Stützen unbehinderte Ueberdeckung des Raumes.

Der Baumeister stellt daher auf seine Mittelaxe nur drei starke Säulen als Träger für die Quer- und Diagonalgurte seiner Gewölbe (s. den Grundplan Taf. 1. II. p p p). Allein diese Organisation, welche über den ganzen Raum hin acht oblonge Gewölbefelder vertheilt hätte, war ihm viel zu kühn, als dass er sie hätte wagen mögen. Die Spannweiten der einzelnen Gewölbe erschienen zu gross, die Säulen zu weit gestellt, und ihre Scheidebögen hätten ihm keine hinreichend solide Widerlage für die beiderseitigen Gewölbe dargeboten. Er sucht sie also dadurch zu verstärken, dass er vier schwächere Säulen zwischen die drei stärkeren (s. den Grundplan und Taf. 4) stellt und von ihnen aus zugleich einen Hülfsgurt (Centralgurt) n durch das Centrum jedes Kreuzgewölbes gegen die Wände hin sprengt. — Allein diese Anlage ergab noch einmal so kurze Distanzen zwischen den Säulen als gegen die Wände hin. Um nun diese engstehenden Säulen unter sich zu verbinden, ohne bei der nothwendig geringen Scheitelhöhe der Bogen eine Wand darüber zu erhalten, die den Eindruck eines frei überwölbten Raumes zerstört haben würde, hat der Architekt Rundbogen gewählt, aber für sie die Gemeinschaftlichkeit der Kämpferhöhen aufgegeben und sie bei diesen rundbogigen Scheidebögen so viel nöthig aufwärts gerückt und ihnen hohe Stelzen untergestellt, wie aus Taf. 4 und deutlicher aus dem nebenstehenden Holzschnitt 4 zu ersehen ist, der nach der Linie α β des Grundrisses auf Taf. 2. II. genommen worden. — Mit Hülfe dieser festen Widerlagerlinie hat er sodann von den stärkeren Säulen aus spitzbogige Quergurte gegen die grossen Tragsteine der Umfassungsmauern gesprengt (s. Taf. 4 und den hier beigefügten Holzschnitt 5, der nach der Linie γ δ des genannten Grundrisses genommen ist). Der Spitzbogen aber findet hier seine Anwendung, weil die Diagonalgurte den bequemen Halbkreis einhalten sollen und damit eine Scheitelhöhe feststellen, welche die Quergurte erreichen müssen — Rechnet man nun zu diesem allen noch den hülfreichen Centralgurt, der jedes Gewölbfeld verstärkt und einestheils auf den Capitälen der dünneren Säulen, anderntheils auf den kleineren Tragsteinen der Wände aufsitzt, so stellt sich heraus, dass dieser Hülfsgurt, um sich den gegebenen Krümmungsverhältnissen der Diagonalen anzuschliessen, abermals eine besondere Curve, und zwar eine parabolische oder Kettenlinie beschreiben muss, wie auf Taf. 4 und etwas deutlicher noch auf den nach der Linie ε ζ des Grundrisses genommenen Holzschnitte 6 zu erkennen ist.


4.

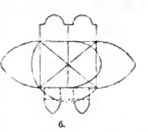

5.


6.

Wenn somit in diesem Refectorium nicht weniger als drei verschiedene Bogensysteme mit einander verbunden auftreten, so begreift man wohl die Ungeduld eines correcten

Architekten; auch wohl ein Bedenken der Strengkirchlichen, namentlich wenn sie (wie geschieht) in diesem Saal den Capitelsaal des Stiftes sehen: uns aber, die wir hier den heitern Raum für die Freuden des Mahles erblicken — (ist doch sogar an und in einer Säule noch der Rest eines daselbst angebrachten Weinbrunnens zu sehen!) — die wir uns malerischen Eindrücken gern hingeben, ist gerade an dieser Stelle der reiche Wechsel der Bauformen passend und sehr wohlgefällig erschienen. Ja! es verletzen uns selbst die noch weitergehenden Verschiedenheiten nicht, die sich als nothwendige Folgerungen ergeben. Zu den zweierlei Kämpferhöhen der Scheide- und Querbögen kommen noch die dreierlei verschiedenen der Tragsteine für die Scheidebögen und Hülfsgurte, so wie für die kleinen Schildkappen über den Fenstern (s. Taf. 4) hinzu; und zum Ueberfluss eine Verschiedenheit in den Scheitelhöhen, so dass eine grosse Anzahl Gegensätze gegeneinander stehen, in deren harmonischer Ausgleichung uns die ebenso schöne als sehr eigenthümliche Wirkung dieses Baudenkmals zu liegen scheint.

Wie gross aber die Mannichfaltigkeit der hier verbundenen Systeme sei, erhellt vielleicht am besten aus dem im Holzschnitt 6 gegebenen Schema. Hier sehen wir ein dreifaches Bogensystem: Rundbogen, Spitzbogen, Parabolischer Bogen; ferner eine vierfache Kämpfer- und Scheitelhöhe, nehmlich Quergurte: erste (niedrigste) Kämpferhöhe und vierte (höchste) Scheitelhöhe; Scheidebögen: vierte Kämpfer-, dritte Scheitelhöhe; Hülfsgurte: zweite Kämpfer-, dritte Scheitelhöhe; Schildbögen der Kappen: dritte Kämpfer-, erste Scheitelhöhe.


6.

— Die Diagonalgurte fallen unter keine besondere Abtheilung. Sie entsprechen in ihren Kämpfern den Quer-, in ihren Scheiteln den Hülfsgurten und sind, wie wir gesehen, die Hauptursachen aller dieser Schwankungen. Die Gewölbkappen endlich sind im Längendurchschnitt nicht busig, sondern gerade (s. Holzschnitt 4), neigen sich aber von den Quergurten aus gegen das Centrum jedes Gewölbfeldes etwas herunter (s. Holzschnitt 4), eine Anordnung, die oft genug vorkommt und den Schub auf die durch Gurte am meisten verstärkten Punkte wirft.

Die Mauerkörper der Umfassungswände bleiben die altromanischen, vier Fuss dicken, setzen aber gegen den Druckpunkt der Gewölbe von aussen Strebepfeiler an.

Die Bestimmung der Räume i und k des Grundplanes Taf. 1 ist unbekannt. M ist der grosse Keller und L der Zugang zu ihm, beide wahrscheinlich aus dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts.*)

Grosser Keller 1200

*) In Eisenlohr's Werk besteht hier ein unlösbarer Widerspruch mit der ihm beigefügten Beschreibung von K. Klunzinger. Diese sagt, dass die Kellergewölbe auf vier stämmigen Säulen und einem Pfeiler ruhen, mithin sechs Gewölbefelder haben (und Klunzingers Plan in seiner „artistischen Beschreibung" hat sie; Eisenlohr aber (dem wir folgen) hat nur vier und keinen Pfeiler). Ausserdem fehlt bei Klunzinger der Gang L ganz, dafür hat er bei l eine Mauer, wodurch er noch einen gesonderten Raum erhält, zu welchem nach ihm bei k eine Thüre führt. Dem Kellereingang i gegenüber hat er einen zweiten bei i'. Wir haben geglaubt, uns an die Aufnahme des Architekten halten zu müssen, wollten aber doch der Abweichung Klunzingers Erwähnung thun.

Geisselkammer

In dem nächstgelegenen, ziemlich düstern Raum N hat man die Geisselkammer gesehen, da man an der Wand einen Heiligen mit einer Ruthe in der Hand (St. Romuald?) abgebildet gefunden. — O ist ein Durchgang nach Q, einem auf eigenthümliche Weise mit einem gerippten Tonnengewölbe überspannten Corridor, der zu der Wohnung des Abtes, dem s. g. Herrenhause führte; durch eine Thüre aber auch mit dem Garten in Verbindung steht, der sich hinter der Kirche bis zu den Stadtmauern erstreckt. Ausser einem lieblichen Brunnen hat dieser Garten noch eine besondere Merkwürdigkeit in einem alten Thurme, der den Namen des Dr. Faust trägt. Denn hier in Maulbronn soll der berühmte Vasall der Hölle seine Zauberkünste getrieben, im Thurm seine Zusammenkünfte mit dem Teufel gehabt haben, aber aus einem obern Zimmer über dem Ostende des südlichen Kreuzgangs (wo man noch Blutspuren von seinem Kampf mit ihm zeigt) von ihm geholt worden sein.

Herrenhaus.

Faust's Thurm.

Capitelsaal.

Der an die östliche Abtheilung des Kreuzganges anstossende Raum D ist der Capitelsaal. Seine Thür- und Fensteröffnungen gegen den Kreuzgang zeigen keinen Falz, so dass er nicht geschlossen werden konnte. Sein reiches Sterngewölbe, wie die ausgeprägten gothischen Formen der Capitäle und Profile weisen ihn in die Spätzeit des XIV. Jahrhunderts; doch kommt er zuerst 1431, dann 1462, 1467, 1475 und 1642 urkundlich als Capitelsaal vor. Auch diente er, wie die darin angebrachten Leichensteine anzeigen, als Begräbnissplatz vielleicht schon von Alters her, da ein solcher Stein bis 1273 zurückreicht. Von ein wenig späterem Datum scheint die kleine, angebaute und etwas erhöhte Capelle h zu sein. Vor dem Raume R befand sich früher ein dem h. Paulus geweihter Altar.

1350

1431—1642.

1273.

DER DOM VON ANTWERPEN.*)

Hierzu zwei Bildtafeln.

Geschichte.

An der Stelle der jetzigen Kathedrale von Antwerpen stand vordem ein romanischer Bau aus dem ersten Drittel des 12. Jahrhunderts (begonnen 1124). Er genügte den Bedürfnissen der allmählig vergrösserten, von Reichthum strotzenden Stadt und dem veränderten Kunstgeschmack im 14. Jahrhundert nicht mehr und im J. 1352 wurde der Grundstein zur neuen, im gothischen Styl auszuführenden Kathedrale gelegt. Der Name des ersten Baumeisters, der den Plan entworfen, ist unbekannt geblieben; auch über den Fortgang des Baues fehlen sichere Anhaltpunkte. Nur wissen wir, dass mit dem Chor der Anfang gemacht worden, dass er aber im J. 1406 noch nicht beendigt war; ferner, dass im J. 1419 wegen häufiger Ueberschwemmungen der Fussboden des Chors um 7 F. überhöht worden, wobei aber den Pfeilern die unten geraubten Mässe in der Höhe nicht mehr erstattet werden konnten, da die Gewölbe bereits eingezogen waren. Nach Vollendung des Chors ging man für den übrigen Bau vom ursprünglichen Plan ab. Von 1430—31 leitete Peter Appelmanns als Haupt der Steinmetzen den Bau, und ihm wird mit grösster Wahrscheinlichkeit der Entwurf zu Langhaus und Thurm zugeschrieben.*) Sein Nachfolger war Johann Tac 1434; nach diesem stand Meister Eberhard von 1449 bis 1473 dem Baue vor. Dann folgten Herrmann von Waghewakere bis 1502, und nach ihm sein Sohn Dominik, welchem von 1521 bis 1530 Rombout Keldermans zur Seite stand.

1352. 1406. 1419. 1430—31. 1434. 1449—1473. 1502. 1521—1530.

In dieser Zeit grosser geistiger Bewegung, welche bewusst und unbewusst eine Kluft zwischen Gegenwart und Vergangenheit aufriss, kam man in Antwerpen — nicht auf Wegen der Reformation, sondern ungeachtet der der alten Kirche bewährten Treue — vielleicht gehoben durch das Bewusstsein eines gewaltigen Reichthums der Stadt, auf den Gedanken, den Chor der Kathedrale, wo nicht diese ganz abzubrechen und durch einen grössern und prachtvolleren Neubau im modernen (Renaissance-) Geschmack zu ersetzen. Es geschah am 14. Juli 1521, dass Kaiser Carl V. den Grundstein zu dem Neubau legte, in Gegenwart seines Schwagers, König Christian von Dänemark, vieler Ritter vom goldnen Vliess und der Spitzen der weltlichen und geistlichen Gewalt in Antwerpen. In den Grundstein wurde die Inschrift gegraben: IMPERATOR CAESAR CAROLUS QUINTUS AUGUSTUS LAPIDEM POSUIT IDIBUS JULII MDXXI. Von der Grösse der Anlage kann man sich einen Begriff machen, wenn man hört, dass der Chor nahebei den doppelten Durchmesser des jetzigen haben sollte. Eine furchtbare Feuersbrunst

1521.

*) Benutzt wurde: Notice sur l'église de Notre-Dame à Anvers par P. Génard. Anvers, 1856.

**) Gewöhnlich wird Hans Amel 1422 als Erbauer des Thurmes genannt, aber von Génard a. a. O. gar nicht erwähnt.

1533. die am 6. Oct. 1533 den Dom in die höchste Gefahr brachte und sehr stark beschädigte, so dass bedeutende Geldmittel zu seiner Herstellung nöthig wurden, trat diesmal als Errettung des altehrwürdigen Baudenkmals ein. Der begonnene Neubau wurde unterbrochen und — aufgegeben. Was die Welt daran verloren hat, verkündigen noch die Reste der Pfeiler, die man neuerdings ausgegraben, und die man in den kleinen Gärtchen zwischen dem Chor der Kathedrale und den ringsherum gebauten Häusern aufsuchen kann. Es sind dabei die Formen der norditalienischen oder spanischen Renaissance vom Anfang des 16. Jahrh. zur Anwendung gebracht. Was mich aber zu der Annahme bestimmt, dass es nicht allein auf einen Neubau des Chors, sondern auf eine ganz neue Kathedrale, vielleicht im Sinne der Peterskirche zu Rom, abgesehen war, ist der Umstand, dass in der Zeichnung, welche Guichardin in der 1. Ausgabe seiner „Description de Pays-Bas" von dem Plane des Neubaues nach den veranstalteten Ausgrabungen mittheilt, die Axe des neuen Chors mit der des alten (noch bestehenden) nicht im entferntesten zusammentrifft, sondern noch weiter als diese von Osten nach

1566. Südosten abweicht. Am 20. Aug. 1566 erlitt der Dom arge Verwüstung durch die Bilder-

1581. stürmer; eine zweite im J. 1581; Ursache genug, warum im Innern alle Denkmale alter Bildnerei und Malerei fehlen. Dafür waren die Meister des 17. und 18. Jahrhunderts auf das glänzendste hier vertreten. Aber auch ihre Werke waren — zum grössten Theil — vergeblich aufgerichtet. Ein dritter, furchtbarer Bildersturm brach mit der französischen Revolution her-

1798. ein und am 8. Nov. 1798 wurde der Dom von den neuen Gewalthabern im Namen der Freiheit seiner Schätze beraubt, und Altäre, Statuen, Bilder, Geräthschaften etc. etc. nach dem Holz-, Stein-, Eisen- etc. Werth in Summa um 17,270 Frcs. verkauft; der Rest verheert.

1802. Erst am 16. Mai 1802 ward die Kirche dem Gottesdienst wiedergegeben. Die ersten

1827. Restaurations- Arbeiten begannen 1827 unter dem kunstsinnigen Bürgermeister Van Ertborn. Neuerdings hat man angefangen, den Dom von den entstellenden und einengenden Anbauten zu befreien.

Plan. Bei Betrachtung des Planes (Taf. 1) ist es schwer, an verschiedene Urheber zu denken: so einheitlich stellt er sich dar. Auffallend tritt die Absicht hervor, durch Chor und Mittelschiff einerseits und Querschiff andrerseits die reine Kreuzform auszudrücken, durch den Chorumgang und Capellenkranz eine Art Glorie um das obere Kreuzende zu bilden; alles Uebrige aber als Grund oder Umgebung für das Kreuz zu behandeln. An die drei Kreuzenden in Westen,

Inneres. Norden und Süden sind die drei Haupteingänge gelegt. — Das Innere der Kirche gehört zu den grossartigsten Anlagen der christlichen Baukunst. Das in sieben Schiffe getheilte Langhaus macht den Eindruck eines Säulen- oder Pfeilerhains. Wo man auch stehen mag, überall öffnet sich eine reiche Perspective mit den vielfachsten Durchsichten, und — bei der verschiedenen Stärke der Pfeiler — mit stets wechselndem Spiel von Licht und Schatten. Aus dem Dunkel des Langhauses blickt man nach dem durch eine Kuppel von oben beleuchteten Kreuzschiff und nach dem von einem hohen Fensterkranz umgebenen und durchleuchteten Chor, das in seiner sehr ansehnlichen Vertiefung und mit seiner Beschränkung auf drei Schiffe sich wie ein gesondertes Heiligthum an den Säulenhain an- und durch eine sternförmige

Ringmauer von kleineren Heiligthümern (Capellen) gegen aussen abschliesst. Was sonst noch an Nebencapellen und Sacristeien in den Plan aufgenommen, oder später hinzugefügt worden, ordnet sich grossentheils symmetrisch oder harmonisch dem Ganzen unter, und nur am Langhaus hat die Südseite einige Zusätze erhalten, die das Gleichgewicht stören.

Wenn nun ungeachtet dieser grossartigen, ja gewaltigen Anlage der Eindruck nicht unbedingt erhebend, oder überwältigend ist, so dürften die Ursachen nicht sehr schwierig aufzufinden sein. Das Haupthinderniss einer grossen Wirkung scheint mir in der Niedrigkeit der sechs Seitenschiffe zu liegen, die — nur halb so hoch als das Mittelschiff — einen zu scharfen Contrast mit diesem bilden. Die Last der dadurch bedingten sehr hohen Mittelschiffwand über den Arcaden wenigstens für das Auge zu erleichtern, hat der Architekt sie mit blindem Mâsswerk bedeckt. Ein zweiter nachtheilig wirkender Umstand ist, dass die Pfeiler keine Capitale haben, mithin ohne irgend einen Abschluss oder Ruhepunkt in die Gewölbrippen übergehen, somit eigentlich nur als integrierende Theile des Gewölbes erscheinen, und zwar um so mehr, als durch die Erhöhung des Fussbodens ihnen die Sockel, theilweis sogar die Basen genommen sind, so dass ihnen — zumal auch der quadratische Kern des Pfeilers nicht ausgedrückt ist — alle architektonischen Merkmale ihrer Form fehlen. Dazu kommt noch, dass durch eben diese Erhöhung des Fussbodens (im Chor um 7 Fuss!) den Pfeilern ihre Verhältnisse genommen worden, so dass sie unbedingt zu niedrig sind zu den Zwischenweiten.

Dennoch wird man sich je länger je mehr über diese Mängel beruhigen und Sinne und Gemüth der Wirkung der grossartigen Anlage aufschliessen und offen erhalten.

Aeusseres.

Dagegen wird es sehr schwer werden, bei Betrachtung des Aeusseren zu denselben Ergebnissen zu kommen. Dieses ist in der That zu karg behandelt. Mit Ausnahme des Chors sieht die Kirche ziemlich kahl aus. Keine Fenstergiebel, keine oder wenig Strebebogen, plumpe Profile und Ornamente. Die reichste Stelle des Aussenbaues ist die Westseite und der Stolz von Antwerpen der hohe Thurm, der mit dem des Strassburger Münsters um den Vorrang der Höhe streitet. Zwischen zwei sehr breiten Thurmbauten eingeengt würde der Mittelschiffbau fast verschwinden, wenn er nicht durch ein reichausgestattetes Portal, durch ein breites Riesenfenster darüber und durch einen — freilich ziemlich ärmlichen — Giebel ein wenig hervorgehoben würde. Leider! aber wirkt dabei das ungeheuere Missverhältniss des Fensters, seine stylwidrige Breite und halbkreisrunde Ueberbogung so nachtheilig, dass wenig von der guten Absicht des Architekten erreicht wird.

Thurm.

Und nun der Thurm oder die Thürme! Immer wird der Umfang, die Masse eines Bauwerks, bei einem Thurm seine Höhe, grossen Eindruck machen. Und so wird Jedermann vor dem Thurm von Antwerpen mit Staunen ergriffen, durch seine emporstrebenden, in hoher Pyramide sich vereinigenden Linien empor gehoben werden.

Gehen wir aber näher auf seine Construction ein, so können wir uns nicht verhehlen, dass er nicht zu den Musterbauten zu rechnen ist. Mussten die Seiten des im Quadrat aufgeführten Thurmes ihrer Breite wegen getheilt werden, so war das an sich kein Uebelstand, wenn diese Zweitheilung (wie beim Cölner Domplan) einen rechtzeitigen Abschluss erhalten

hätte. Am Thurm von Antwerpen ist aber diese Zweitheilung nicht nur über die Trennung der Thürme, sondern am ganzen Viereckbau hinaufgeführt, der damit in zwei Hälften zerschnitten, ohne das sichtbare Merkmal der Einheit, den Eindruck der Schwäche macht.

Ueber der vierten Abtheilung des Thurmes geht der Viereckbau ins Achteck über. Ueberall in deutscher Baukunst sehen wir diesen Uebergang bewerkstelligt dadurch, dass die vier Ecken des Quadrats durch vier Seiten des Achtecks abgeschnitten, die vier anderen Seiten desselben aber mit den vier Seiten des Quadrats parallel gehalten werden, wodurch ebensowohl ein Gegensatz des Achtecks gegen den untern Bau ausgesprochen, als die Verbindung mit ihm festgehalten wird. Indem nun aber im Antwerpner Thurm vier Ecken des Achtecks auf die Mittelstrebepfeiler des Viereckbaues zu stehen kommen, müssen die andern vier Ecken des Achtecks auf die vier Ecken des Viereckbaues gerichtet werden; keine Seite des Oberbaues geht mehr parallel mit dem Unterbau; der Zusammenhang ist aufgehoben und die Schwäche hat durch die Fortsetzung der Theilungslinie einen neuen Zuwachs erhalten.

Das oberste Viereck, das sich wieder auf die Spitzen der untern Zweitheilung stützt kann um so weniger etwas zum Guten lenken, als die dort angewandten Zwitterformen zwischen Gothik und Renaissance durchaus nicht geeignet sind, den Mangel einer ruhig aufsteigenden durchbrochenen Pyramide zu ersetzen.

Gemälde.

Man kann von dem Dom zu Antwerpen nicht sprechen, ohne an seine grossen, aus so vielfachen Drangsalen geretteten Kunstschätze zu erinnern. Leider gehören sie fast sämmtlich den Zeiten des Verfalls an, und ein Madonnenbild, das den Namen Leornardos trägt, würde mit gleicher Geduld, und freilich auch mit gleichem Recht jeden andern tragen. Die drei Hauptwerke, die hier aufgestellt sind, stammen von Rubens: über dem Hochaltar die Himmelfahrt Mariä, eine seiner letzten und schwächsten Arbeiten; am Altar a im nördlichen Kreuzschiff: die Kreuzaufrichtung, ein in Anordnung und Darstellung wenig glückliches Bild; und am Altar b im südlichen Kreuzschiff: der Ruhm seiner Kunst, die Kreuzabnahme!

DAS MÜNSTER IN ULM.

Hierzu eine Kunstbeilage.
(Doppelblatt.)

Die Aufmerksamkeit und Theilnahme der Freunde vaterländischer und religiöser Kunst ist neuerdings in sehr nachdrücklicher Weise für das Münster in Ulm in Anspruch genommen worden, da es gilt, dies altehrwürdige Baudenkmal vor gänzlichem Verfall zu retten, wozu die Mittel der Stadt nicht hinreichen, die ihren ehemaligen Ruhm, mit ihrem Geld in gleicher Weise wie Venedig durch seine Macht die Welt zu regieren, so wenig als Venedig den seinigen, bis ins neunzehnte Jahrhundert behauptet hat. In warmer Begeisterung wird die Grösse und Grossartigkeit, die Reinheit, Erhabenheit, Schönheit und Anmuth des unvergleichlichen Bauwerkes gerühmt, und die ihm drohende Gefahr als weit über das Gebiet der Stadt und des Landes reichend mit beredter Zunge geschildert.

Die Zeit liegt noch nicht gar zu weit hinter uns, in welcher die gothische Baukunst schlechtweg eine Barbarei genannt und in verschiedenen Abstufungen verabscheut wurde. Danach kam eine Zeit der gothischen Begeisterung, wo man für jeden Spitzbogen schwärmte, und vor jeder Fiale in Ekstase gerieth. Weder in der ersten, noch in der zweiten Zeit, weder im Widerwillen, noch in der Begeisterung, machte man einen Unterschied zwischen den einzelnen Werken der Gothik: dem Einen gilt der Cölner, Regensburger, Wiener Dom keinen Deut mehr, als die Marienkirche von Esslingen, dem Andern stehen für die Dome von Antwerpen, Frankfurt, Ulm etc. dieselben Ueberschwenglichkeiten zur Verfügung, wie für die Münster in Freiburg oder Rouen.

Das hat sich nun unter dem immer tiefer gehenden, immer weiter greifenden Studium der Baugeschichte wesentlich geändert. Bei der genauen Verfolgung der allmählichen Entwickelung der gothischen Bauformen hat man den Einblick in ihre Grundgesetze und damit ein Urtheil über ihre Reinheit und Schönheit, sowie über die Umwandlung und den allmählichen Verfall gewonnen. Und wenn nun auch das Ulmer Münster längst aufgehört hat, ein Zeugniss zu sein des barbarischen gothischen Kunstgeschmacks, so ist es doch von der unerbittlichen Geschichte so nahe an das Ende der Gothik gestellt, dass es zu den Denkmalen des Verfalls der Gothik gerechnet werden muss. Wird damit die kritiklose Begeisterung ein wenig abgekühlt, so soll aber die Bedeutung des Werkes, und die Nothwendigkeit es mit allen Kräften der Liebe und der Kunst zu erhalten, nicht um eines Haares Stärke gemindert werden Denn trotz aller Ausschreitung ist doch noch so viel von alter, ächter Kunst in diesem Münster, dass unsre Zeit und noch manche künftige Anregung, Rath und Einsicht dort holen können.

Geschichte 1377

Am 30 Junius 1377 wurde in der feierlichsten Weise, unter Betheiligung von Alt

und Jung im Festschmuck, vom Bürgermeister Ludwig Krafft der Grundstein zum Münster gelegt. Bis zum Jahr 1390 waren drei Meister mit der Ausführung des Baues beschäftigt, deren Namen erst vor Kurzem in einer auf Pergament geschriebenen Baurechnung des Jahres 1387 aufgefunden worden; das sind die „Kirchenmeister" Hainrich der ältere (von dem wahrscheinlich der Plan herrührt), Meister Michel und Meister Hainrich der jüngere.

Weiter leiteten als „Kirchenmeister" (d. h. Baumeister) den Münsterbau Ulrich Ensinger von 1390 bis 1429, Caspar Ensinger bis 1431, Caspar Kuen bis 1446, Mathäus Ensinger bis 1463, Moriz Ensinger bis 1480, und Mathäus Böblinger bis 1494. Die Ensinger kamen aus Bern im Uechtlande nach Ulm, und waren schon daheim als Baumeister am Berner Münster thätig gewesen. Matthäus Ensinger vollendete 1449 das Gewölbe des Chors und nahm die Pfeiler, Umfassungsmauern und selbst den Thurm an der Westseite in Angriff. Moriz Ensinger vollendete 1471 die Gewölbe des Mittelschiffs, und 1478 die beiden Seitenschiffe. Mathäus Böblinger aus Esslingen, an der dortigen Frauenkirche als Baumeister angestellt, war schon 1474 nach Ulm berufen worden und trat nach Ensingers Tode an dessen Stelle. Er ging an den Aufbau des Thurmes; musste sich aber, 1492, weil die Masse zu sinken begann, vor der Wuth des aufgebrachten Volkes flüchten. An seine Stelle wurde Burkhard Engelberger aus Hornberg in Württemberg, der in Augsburg die Kirchen der HH. Ulrich und Afra gebaut, berufen. Er unterfuhr und verstärkte die Grundmauern und gab jedem Schiff eine Vorhalle; sein Polier Lienhart Aeltin von Kellheim unterfuhr die Gewölbe der Seitenschiffe, die zu wanken begannen, mit neuen Gewölben und Pfeilern derart, dass aus der dreischiffigen Kirche eine fünfschiffige wurde, was von 1502 bis 1507 zu Stande kam. Nach Engelbergers Tode 1512 ward Bernhard Winkler von Rosenheim Kirchenmeister; seine Thätigkeit reicht bis 1542. Im Jahre 1576 wurde von Hans Schaler eine Orgelbühne im Geschmack der Renaissance aufgeführt, deren dem Gesammtbau widerstreitende Formen man bis in die neuesten Zeiten ertragen hat, wo sie endlich der Forderung einer Harmonie zwischen dem Ganzen und seinen Theilen haben weichen müssen.

Der im sechszehnten Jahrhundert unterbrochene Bau erfuhr im Laufe der Zeit schwere Beschädigungen, und drohte zuletzt, da die Gewölbe des Mittelschiffs der Widerlager entbehrten, mit völligem Einsturz. Da entschloss man sich im Jahre 1844 zur Rettung nicht allein des grossen und prächtigen Baudenkmals, sondern auch der Bevölkerung, die wenigstens möglicher Weise während des Gottesdienstes unter den Trümmern hätte begraben werden können. Die Arbeiten, von denen später berichtet werden soll, wurden dem damaligen Stadt- jetzt Münsterbaumeister Ferdinand Thrän übergeben, und werden ununterbrochen und mit Besonnenheit fortgeführt. Die Kosten werden zum Theil durch freiwillige Beiträge von ganz Deutschland aufgebracht, für deren Aufbringung vornehmlich Prof. Hassler in Ulm mit unermüdlichem Eifer thätig ist.

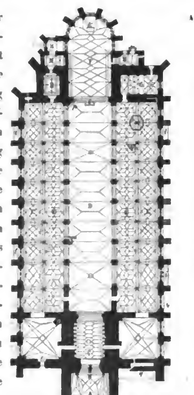
Es ist bei dieser Gelegenheit nicht ohne Interesse, auf die Wege zu blicken, auf denen

der Münsterbau ehedem seine Geldzufuhren erhalten. Ulm, eine der reichsten Städte im Reich, und stolz auf seinen Reichthum, wollte den Riesenbau ganz aus eignen Mitteln herstellen. Schon bei der feierlichen Grundsteinlegung wurden ansehnliche Summen gespendet, nachdem der Bürgermeister mit Einhundert Goldgulden den Anfang gemacht. Neben Geldgeschenken und Stiftungen finden sich aber in den Dombaubüchern auch noch Gaben verzeichnet von Kleidungstücken, Betten, Möbeln, Waffen und allen erdenklichen verkäuflichen Gegenständen, deren Erlös in die Baucasse floss. Dennoch verzichtete man bald auf den Ruhm, allein mit Ulmer Geld die grosse Aufgabe zu lösen, und nahm mit Fremden die allgemein übliche Hülfe in Anspruch, welche vom Gnadenstuhl zu Rom ausging. Die Ablassbulle von Papst Bonifacius IX. vom 1. Januar 1400 gewährt allen denen, die zu S. Johannis und an den drei darauf folgenden Tagen im Ulmer Münster beichten und zum Ausbau beisteuern, denselben Ablass, der in Maria Einsiedeln am Kreuzerhöhungstage zu gewinnen ist; ein Versprechen, das bei der hohen Bedeutung des berühmten schweizerischen Wallfahrtortes sich für den Bau des Münsters äusserst wirksam erwies.

1400.

Anlage.

Nach dem vorliegenden Grundplan haben wir im Ulmer Münster eine ursprünglich dreischiffige Kirche ohne Querschiff, die — wie bereits erzählt — aus baulicher Vorsicht durch Theilung der Seitenschiffe in eine fünfschiffige Kirche verwandelt worden ist. Der hohe Chor ist eine Verlängerung des Mittelschiffs und schliesst mit sieben Seiten eines Zwölfecks ab. Zu beiden Seiten des Chors waren Thürme im Plan, von denen indess nur die Grundmauern zur Ausführung gelangt. Was darüber ausgeführt worden, ist an der Südseite zur Sacristei (G), an der Nordseite zur Capelle der Familie Neidhardt (H) benutzt. Zehn Gewölbfelder des Mittelschiffs werden von einer doppelten Reihe Pfeiler getragen, die aber gegen das Herkommen nicht übereck gestellt sind und desshalb das Gepräge der Schwäche haben. Die eingezogenen runden Säulen der Seitenschiffe sind sehr dünn und schlank. Die Bogenöffnungen zwischen Mittelschiff und Seitenschiffen sollten entsprechend den Gewölbfeldern auch zehn sein; aber die beiden westlichsten sind bei der Untermauerung des Thurmes zu dessen grössrer Sicherheit geschlossen worden. Die Gewölbe des Mittelschiffs sind spitzbogig, aber nur in zwei Feldern reine Kreuzgewölbe; bei der Mehrzahl reichen die Gewölbkappen



nicht bis zum Scheitel, so dass an die Stelle des dreieckigen Gewölbtheils ein trapezförmiges treten muss. Die Gewölbe der Seiteschiffe sind stern- und netzförmig construiertn und geben der Decke ein sehr leichtes Aussehnn Die Gewölbträger des Mittelschiffs reiche tief herab und stossen da auf Consolen auf, die durch reiches Laubwerk und feine Wappen-

schilder sich auszeichnen. Auch an den Pfeilern und Rundsäulen sind die Capitale mit Laubwerk verziert.

Den Gewölbfeldern gemäss sind an jeder Seite des Langhauses, sowohl im Mittelschiff, als in den Seitenschiffen zehn Fenster; wie denn die Zahl 10 eine grosse Rolle spielt im Ulmer Münsterbau; wenn auch nicht eine so mâssgebende, dass man — wie geschieht — den Chorschluss, dem Augenschein geradezu entgegen, für fünfseitig in Anspruch nehmen dürfte. An der Nord- und Südseite des Langhauses sind je zwei Eingänge mit gewölbten (oder zu wölbenden) Eingangshallen; die Haupteingänge aber liegen an der Westseite, davon der eine ins nördliche Seitenschiff führt, während die Mitte von einem Prachtportal mit einer mächtigen Vorhalle eingenommen wird. Ueber ihr erhebt sich der Thurm, der seiner Anlage nach eine der ersten Stellen unter den Weltwunderwerken einnehmen sollte, wie denn auch die Ulmer bei Gründung des Münsters sich im Uebermuth vermässen, sie wollten ein Futteral bauen über das Strassburger Münster. Die Mässe freilich sind danach angethan! Die Bodenfläche, die das ganze Gebäude einnimmt beträgt 85779 □', die des innern Raumes nach Abzug aller Pfeiler, Säulen etc. 57,590 □'; so dass — wie man ausgerechnet — 28795 Menschen, 2 □' auf Jeden gerechnet, im Innern würden nebeneinander stehen können.

Aeusseres, Langhaus u. Chor.

Betrachten wir das Aeussere des Langhauses und des Chors, so begegnen wir nicht der Mannichfaltigkeit, die sonst gothische Kathedralen auszeichnet; da steigt kein Wald von Fialen in die Luft, keine leicht geschwungenen Brückenbogen verbinden Mauer und Strebepfeiler, keine durchbrochenen Giebel krönen die Fenster, keine Rosettengallerie legt sich um die Stirn der Umfassungsmauer. Kahl und nüchtern schaut das Haus aus seiner doppelten Fensterreihe zwischen den form- und schmucklosen Strebepfeilern. Und nun sehen wir auch zugleich die Quelle der Uebel, welche über das Gebäude gekommen. Was sich dem uneingeweihten Blick gewöhnlich als Schmuck und willkührliche Zierrath darstellt, die hochaufstrebenden Strebepfeiler mit ihren pyramidalen Belastungsspitzen (Fialen) und die nach der Mittelschiffmauer geschlagenen Strebebögen sind organische Glieder, bestimmt, den Schub der Gewölbe durch einen Gegendruck aufzuheben und damit den Halt der Gewölbe zu sichern. Bei dem Mangel dieser Gegenkraft haben die Gewölbe allmählich die Umfassungsmauern hinausgedrückt, und müssten — wenn nicht Rettung geboten würde — den Einsturz des ganzen Gebäudes bewirken. Ein Fall, der — Dank der eingetretenen Hülfe! — nun nicht mehr zu befürchten ist.

Westseite

Wir wenden uns nun zur Westseite des Münsters, der Glanz- und Prachtpartie des Ganzen. Zu dieser haben sich bisjetzt drei Pläne vorgefunden. Der eine, allgemein bekannte, den auch wir mittheilen, und der der Ausführung grossentheils zu Grunde liegt, rührt von Mathäus Böblinger her und hat sich in einer colossalen Zeichnung auf Pergament in Strassburg vorgefunden. Ein andrer, wie es scheint der ursprüngliche Plan wurde vor etwa 20 Jahren im Ulmer Stadtarchiv entdeckt; ein dritter, der aus der Mitte des 15. Jahrhunderts zu stammen sheint, ist im Besitz des Herrn Prof. Hassler in Ulm, der soeben im Begriff ist, alle drei auf gleiche Mässe bringen und vervielfältigen zu lassen.

Der Plan Böblingers (ausgeführt bis zur Gallerie des zweiten Stockwerks) ist der

höchste Triumph und zugleich die empfindlichste Niederlage der Gothik. Sein Sieg über die Pläne von Cöln und Freiburg, Strassburg und Wien ist errungen mit der Peisgebung der Reinheit des Styls. Dieser Thurm ist viel grösser und reicher als die Thürme von Freiburg und Frankfurt, von schöneren, durchdachteren und reicheren Formen als der Stephansthurm in Wien, weit schlanker, kühner und formenreicher als die Thürme vom Cölner Dom. Dagegen entbehrt er der organischen Einheit, die vornehmlich die letztern auszeichnet, der Wechselwirkung der Theile, die aufeinander folgen, wie bei den ausgeschweiften Giebeln der Galerien, und der Rundbogen unter ihnen; Rund- und Spitzbogen der ausschweifendsten Art haben nebeneinander Platz; die steingemässe krystallinische Form geht in die vegetabilische über, der Spitzbogen krümmt und windet sich zur Frauenschuhspitze.

Fehlerhaft erscheint, dass ein Gebäude von der Grösse und Pracht, wie dieser Thurm, in seinen untersten Theilen mit der Kirche so eng verwachsen ist, dass nur die westlichen Strebepfeiler vortreten, wodurch ihm wohl die Verbindung mit der Kirche gesichert, aber das rechte Mâss von Selbständigkeit genommen ist. Einigermâssen ist der Fehler wieder gut gemacht durch einen zweiten. Der stark ausgeprägte horizontale Abschluss der Vorhalle widerspricht dem aufwärtsstrebenden Charakter der hohen Arcaden und ihrer Bekrönung, wie der Zeichnung der anstossenden Strebepfeiler; aber durch diesen Horizontalabschluss, der der Vorhalle eine gewisse Selbständigkeit gibt, wird für das Auge eine Verbindung mit der Masse des Langhauses hergestellt, als ob sie zu diesem gehörte und der Thurm erst über ihr als freie selbständige Schöpfung sich erhöbe.

Sollte diese Ansicht nicht unangefochten bleiben, so besorge ich aber auf keinen Widerspruch zu stossen, wenn ich die Proportionen dieses Planes für die glücklichsten halte, die an einem gothischen Bau gefunden werden. Wie fliessend ist die allmähliche Verjüngung nach oben, ohne Ecken und sprungsweise Uebergänge! wie wohlthuend das Verhältniss der drei Hauptmassen zu einander, der untern bis zur ersten Gallerie, der zweiten kleineren bis zur zweiten Galerie, der dritten noch kleineren, der schlanken Pyramide! Wiederum wie feingefühlt ist die Dreitheilung der untern, die Zweitheilung der obern Hauptmasse, die Einheit der Pyramide! Denken wir uns einen der Hauptabschnitte nur um ein Paar Fuss kürzer, oder schmäler, länger oder breiter, den Winkel der Pyramide um einen Grad stumpfer oder spitzer — und alle Schönheit wäre verschwunden!

Nach diesem allgemeinen Ueberblick wird es nicht unangemessen sein, dem Bau in seinen Einzelnheiten, seiner Ausführung und Ausschmückung unsere besondere Aufmerksamkeit zu schenken.

Vorhalle.

Die Vorhalle mit ihren 48 — 50 Fuss hohen Arcaden, deren mittlere höher und breiter als die andern ist, wird durch die beiden 34 Fuss vortretenden, mächtigen Strebepfeiler des Thurmes gebildet, die einestheils durch die Portalmauer, anderntheils durch die Arcadenwand verbunden sind, so dass ein oblonger Raum von 22 Fuss Tiefe und 45 Fuss Breite entstanden. Die Strebepfeiler sind im überecks gestellten Quadrat construiert, so dass sie mit Dreieckspitzen vorstehen, nach dem ersten Absatz aber schon durch Versetzungen in

mannnichfache Vielecke mit vorspringenden Quadraten und Dreiecken übergehen. Ihre Flächen sind auf das reichste mit Blendwerk, mit Giebeln und Fialen nebst zugehörigem Laubwerk ausgestattet, und steigen unter fortwährenden Versetzungen empor. Auch bei den Arcadenpfeilern bilden die Versetzungen das Hauptmotiv; doch ist hier das Sockelquadrat nicht überecks gestellt, sondern erst der Pfeiler selbst. Dessen Flächen sind unterbrochen durch kleine Säulen mit Statuen unter Baldachinen, die hoch an dem Pfeiler hinaufwachsen. Die innern Spitzbogen der Arcaden sind mit einem Kamm von kleinen Kleeblattbogen besetzt, auf den äussern stehen kleine Säulchen mit Statuen, und zwischen den Bogen selbst streben Fialen hervor, als die Ausgänge der Arcadenpfeiler. Ein aus Kleeblattbogen und doppelten Dreipässen geformter kunstreicher Bogenfries läuft unter dem Gesims hin und vollendet den zierlichen und malerischen Eindruck der Aussenseite der Halle.

Vielgegliedert wie aussen ist die Halle auch innen. Ein grosser Spitzbogen, mit von Statuetten ausgefüllten Hohlkehlen umfasst die Portalwand, zwischen deren beiden im Stichbogen überdeckten Eingängen ein mit Nischen und Mâsswerk bedeckter Wandpfeiler aufsteigt, und zugleich zwei Spitzbogen zum Ruhepunkt dient, welche mit Blendmâsswerk ausgefüllt die Giebelfelder über den Eingängen umgrenzen. Die übrige Wand über den Bogen ist mit Bildnereien in horizontalen Atheilungen besetzt. Die Seitenwände der Halle haben Gliederungen, die dem Kreuz- und Netzgewölbe der Decke entsprechen. Grösstmögliche Formenfülle und Mannichfaltigkeit ist der Grundzug der ganzen Anlage, die in dieser Beziehung nicht ihres Gleichen hat, so dass man darüber leicht die Anforderungen vergisst, an die uns der ernste, reine Styl der ältern Gothik gewöhnt hat.

Bildnereien.

In den Bildnereien ist ein bestimmter Gedankengang wahrzunehmen. Die vier Statuen an den Pfeilern der Halle, Maria mit dem heil. Kinde, Martin, Antonius und Johannes der Täufer sind die Schutzpatrone des Münsters. Ueber den Bogen aber an der Aussenwand stehen, ausser der heiligen Jungfrau, die Apostel und neben der Jungfrau: Magdalena, Scholastica, Katharina, Ursula, Barbara und Agnes, für welche wohl die Stifter einzustehen haben werden. Im Giebelfeld über den Eingängen ist die Schöpfungsgeschichte nach dem ersten Buche Mosis dargestellt, der Sturz der abgefallenen Engel, die Erschaffung der Welten, der Erde, der Thiere, Pflanzen, Menschen, der Sündenfall und der Brudermord mit seinen unmittelbaren Folgen. An dem Mittelpfeiler zwischen den Eingängen steht Christus zwischen Maria und Johannes, über ihm Anna und zwei andere Heilige. Die Nischen der Hohlkehlen sind mit den Figuren der Evangelisten, der Apostel, der Propheten, der Kirchenväter und vieler Kirchenheiligen ausgefüllt. Auch fehlen die klugen und thörichten Jungfrauen nicht; so dass wir hier ein Gesammtbild von der Bedeutung der Kirche in Bezug auf die Schöpfung, den Fall und die Errettung des Menschen am Eingang zur Kirche aufgerichtet sehen.

Thurm.

Die zweite Abtheilung des Thurmes mit dem grossen, in der vergitterten Nische befindlichen Prachtfenster ist die Glanzpartie des ganzen Baues. Ungeachtet der schlanken, verzierten Pfeiler, der geschwungenen Giebel, der sich durchkreuzenden Linien und des Gegensatzes von schmalem Licht und breiten, tiefen Schatten, bietet doch diese Abtheilung neben

den fast unzähligen aufstrebenden Linien des Strebepfeilermässwerks und der Fialen, sowie neben den vielen unruhigen Fensteröffnungen der Treppenthürme, ein Bild wohlthuender Ruhe dar. — Auch das dritte Stockwerk hat grosse und eigenthümliche Reize; es bildet mit seiner fast ganz in zwei grosse Fenster aufgehenden hohen Wand zwischen den massenhaften Strebepfeilern einen schönen Gegensatz der Leichtigkeit und Luftigkeit gegen die festere Masse des untern Stockwerks; nur stören hier die Willkührlichkeiten der Anordnung fast zu sehr, indem hier der Architekt Pfeiler aus Bogenspitzen aufschiessen lässt. Sinnig und geschmackvoll aber schliessen sich die durchbrochenen Treppenthürme dem Charakter dieser beiden Stockwerke an, so dass die obere Abtheilung leichter und luftiger als die untere ist und also die Last mit steigender Höhe sich mindert.

Die Treppenthürme enden in Pyramidalaufsätze; nicht so die mächtigen Strebepfeiler. Man hat diess fehlerhaft gefunden. Und doch scheint mir das Auge an dieser Stelle einen Ruhepunkt zu fordern, den es nicht haben würde, wenn durch Pyramidalaufsätze eine ununterbrochene Verbindung mit der nun folgenden vierten, achteckigen Abtheilung derart hergestellt wäre, dass der Gegensatz zu schwach betont erscheinen würde. Phantasiereich und schön ist der Achteckbau mit seinen Doppelvergitterungen, Treppenthürmen und verzierten Pfeilern; aber immer stylloser wird das Mässwerk, so dass es mehr aus Holz geschnitzt, oder in Eisen gegossen, als aus Stein geformt erscheint. Sehr geistreich sind die vier achtseitigen Treppenthürmchen mit den Strebepfeilern verbunden. Mit Recht enden sie ohne Pyramidalaufsatz, da der Uebergang zur Pyramide des Helmes hinlänglich durch die Fialen an den Strebepfeilern bezeichnet ist, und breitere Massen den Umriss des Helms störend verdecken würden. Dagegen nehmen sich die geschweiften und verschlungenen Giebel in Sattelform über Rundbogen und schwebendem Mässwerk ebenso unschön aus, als sie wider alle Construction verstossen.

Die durchbrochene Pyramide des Helms ist ein Meisterwerk phantasiereicher Baukunst, und müsste in der Ausführung einen überwältigenden Zauber ausüben. Denn hier treten selbst die ausschweifendsten Formen mit einer Art Berechtigung auf. Wie hätte ohne sie der Architekt eine Krone um die andere um die Hauptbedeckung seines Riesenbaues legen können, dass das Auge an den hochaufstrebenden Linien der Rippen immer wieder einen Ruhe- und Haltpunkt findet, daran es sich vor Schwindel schützt? Und wie schön legt sich um den letzten Aufschwung der Pyramide zu dem Gipfel, auf dem die ewige Jungfrau steht, die höchste und zierlichste der Kronen! Da fragen wir nicht nach Frauenschuh und Eselssattel, nach Flamboyant und Fischblase; ist der geist- und phantasiereiche Künstler über die Gesetze des Styls hinausgegangen: den Gesetzen der Schönheit ist er nicht untreu geworden!

Seitenportale

Weniger gelingt es uns, mit den Ausschreitungen an den Seitenportalen uns auszusöhnen, und den Baumeistern nachzusehen, dass sie aus lauter Naturlust scheinbar wirkliche Baumstämme an die Stelle architektonischer Formen und Gliederungen gesetzt. Auch die Bildnereien an diesen Seitenportalen haben einen geringen künstlerischen Werth; doch sind sie wegen der Gedankenfolge ihres Inhalts der Beachtung werth. Am nordwestlichen

Seitenportal befindet sich die Geburt Christi und die Anbetung der drei Weisen, nebst den Stiftern, am nordöstlichen die Passion Christi in acht Bildern; am südöstlichen das jüngste Gericht; am südwestlichen die Geschichte der heil. Jungfrau, nebst der Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen.

Inneres. Treten wir durch das Hauptportal in Westen (AB) in die Kirche so gelangen wir zuerst in die Vorhalle des Mittelschiffs, (C) die 1850 u. 1851 vollständig neu erbaut worden, nachdem der bis dahin bestandene Renaissance-Bogen entfernt worden. Die Construction ist eigenthümlich, ein cellenartig durchripptes Tonnengewölbe mit einer Kreuzung in der Mitte und sechzehn Nischen an den Seiten. Hieran schliesst sich der Unterbau der Orgel, der grössten von allen die man kennt, vom Orgelbauer Walker in Ludwigsburg, wozu das Gehäuse vom Münster-Baumeister Thrän im gothischen Styl entworfen worden.

Links am zweiten Pfeiler (m) steht die Kanzel mit einer hohen Pyramide als Schalldeckel, ein Werk gothischen Styls, von Burkhard Engelberger zu Augsburg aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Die Tragsäule, der darauf ruhende Sockel der Kanzelbrüstung und die Treppe mit ihrer Thüre sind von Stein; die Figuren der Kirchenväter an der Brüstung von Holz. Der Schalldeckel, gleichfalls von Holz, ist von Jörg Syrlin aus d. J. 1510. Er stellt gleichsam eine zweite Kanzel vor, zu der eine Wendeltreppe emporführt; und hier steht des Meisters Name.

Am sechsten grossen Pfeiler rechts ist das Denkmal der Grundsteinlegung mit der in Stein eingehauenen Urkunde, einem Manne in ritterlicher Tracht mit dem Krafftschen, seiner Frau mit dem Ehingerschen Wappen, und einem Manne (wohl dem Baumeister), der das Modell der Kirche trägt.

Am Schlusse des Mittelschiffs vor dem Chor steht der Kreuzaltar (l) mit dem Abendmahl von Hans Schäufelein; links davon erhebt sich das kunstreiche Sacramenthäuschen (p) in der üppigsten Gothik vom „Meister von Weingarten“, in Stein gehauen, eine Stiftung von „Frau Engel (Angelica) Zähringerine“ vom Jahre 1469.

Der Taufstein im südlichen Seitenschiff (n) ist von Jörg Syrlin 1470; sein dreieckiger Baldachin ist unausgebaut geblieben; er selbst hat die Form einer achteckigen, stark geschwungenen Vase. An der nächsten Säule (o) steht der Weihwasserkessel vom Jahre 1507, derart, dass er die Säule umschliesst.

Vom Mittelschiff gelangt man in den um eine Stufe erhöhten Chor, (F) wo vor allem das bewundernswürdige Schnitzwerk der Chorstühle die Aufmerksamkeit fesselt An jeder der Langseiten des Chors sind zwei Reihen Stühle hinter einander, die hinteren mit einem vortretenden Baldachin überdeckt, der hohe durchbrochene Pyramiden über sich hat. An der Schmalseite, am Rücken des Kreuzaltars steht ein Stuhl, der schönste von allen, mit drei Sitzen. Das Ganze ist das Werk des Jörg Syrlin, der sein eignes Bildniss als Büste dabei angebracht neben den Büsten von christlichen und vorchristlichen Weisen, von Heiligen und Märtyrern, von Dichtern und Philosophen, Propheten und Helden.

Am Hochaltar (k) ist ein Bild der heiligen Familien von Martin Schaffner von 1521

aufgestellt. Alle **Chorfenster** haben sehr schöne Glasgemälde, von denen einige Hans Wild aus Ulm 1480 ausgeführt hat. In der Sacristei, in der Neidhartschen und in der Bessererschen Capelle (HH) befinden sich einzelne werthvolle Gemälde, darunter vornehmlich einige Fragmente eines grossen Altarbildes, das einem Meister vor Zeitblom anzugehören scheint.

So weit war das Werk geführt, als die Kräfte zum Ausbau, die geistigen wie die materiellen erschöpft waren. Der Hauptthurm ist nur etwas über die Hälfte seiner Höhe aufgeführt; die Kreuzthürme sind kaum aus dem Sockel herausgewachsen; die Strebebogen und Belastungspyramiden, die Umgangsgalerien und Wasserableitungen — alles im Entwurf, oder in den Anfängen vorhanden — fehlte in der Ausführung gänzlich. Es wurde aber nicht nur das Begonnene nicht vollendet, sondern auch das Vollendete nicht in Obhut genommen, über drei Jahrhunderte lang. Da führte der gute Geist der neuen Zeit uns wieder zur Achtung des Geistes und der Werke der Vorzeit und die **Restauration** wurde begonnen!

Restaurationsarbeiten.

Was nun die **Restaurationsarbeiten** am Münster betrifft, so schreibt mir darüber **Professor Hassler**, wie folgt: „Sie haben in der Mitte der vierziger Jahre begonnen. Man fing mit dem Kranze an, wo das Verderben am grössten und bedrohlichsten, wo das Mauerwerk des Thurmes auf 10 F. abwärts durch Einsickerung von Schnee und Regen verwittert, alle Ornamente aber bis herab halb oder ganz zerbröckelt waren, wo nun aber durch Regulierung der Wasserleitung und durch die Herstellung der Helme der Treppenthürme alles Nöthige geschehen ist. Alsdann schritt man zu der schwierigen Unterfahrung der schlanken Pfeiler der den Einsturz drohenden Vorhalle, deren Fundamente vollständig verwittert waren. Danach unternahm man das grosse Werk, die zwölf Paar Strebebogen sammt den vierundzwanzig Belastungsfialen der Strebepfeiler des Langhauses zu bauen, zu deren Aufrichtung die Vorzeit nicht mehr gekommen, die aber erfolgen muss, wenn nicht die Gewölbe des Mittelschiffs einstürzen und die Seitenwände in den Sturz nachziehen sollen, die sich bereits an mehren Stellen einige Zoll weit von den Gewölbkappen gelöst haben. Vier Bogenpaare mit einer Spannweite von 66 F. mit den Belastungsfialen der Strebepfeiler sind bisjetzt fertig, das fünfte wird im laufenden Jahre beendigt werden. Für die andern muss und wird die Zukunft sorgen; aber reichliche Geldmittel sind nöthig, da bei den colossalen Dimensionen des Münsters der Bau sehr kostspielig ist.“ Das ganze Werk der Restauration ist unter Beaufsichtigung und Begutachtung einer eignen technischen Commision in die Hände des Münsterbaumeisters **Thrän** gelegt. Ueber 200,000 fl. sind bereits aus Stiftungsmitteln dafür verwendet; sehr bedeutende Geschenke haben der König von Württemberg und die königl. Familie gegeben, aus Staatsmitteln sind ansehnliche Beiträge geflossen und die Vereine für deutsche Geschichte, Kunst und Alterthum haben wiederholt in ihren Versammlungen die Restauration des Ulmer Münsters als eine allgemeine deutsche Angelegenheit dem deutschen Volk empfohlen, was denn dem Bau so nachdrücklich zum Nutzen und Beistand dienen möge, wie der weiland Ablassbrief des Papstes Bonifacius IX!

Schliesslich seien noch einige Grössenverhältnisse nach den neuesten genauen Messungen angegeben.

Die Höhe des Thurmes nach dem ältesten Aufriss aus dem 14. Jahrhundert würde 482′ 5″ Rh., also 9 F. mehr als die Cölner Domthürme betragen haben; jetzt misst er vom Boden bis zur Spitze des Nothdachs 324 F. rh., ohne das Nothdach nur 237′ 3″ 11‴. Die Länge der Kirche im Innern beträgt 392′ 3″ 11‴, die Breite 152′ 2″ 8‴. Die Länge der innern Vorhalle ist 54 F., des Mittelschiffs 235′ 6″, des Chors 98′. Die Breite der drei Schiffe (davon die Seitenschiffe wieder getheilt sind) ist je 47 F. Die Höhe des Mittelschiffs bis zum Gewölbscheitel beträgt 133′ 5″ 5‴, bis zum First 40 F. mehr, die der Seitenschiffe 66′ 10″ 4‴; die des Chors vom Boden bis zum Gewölbscheitel 84′ 9″.

DER DOM VON CÖLN.

Hiezu sieben Bildtafeln.

Einleitung

„Unter allen deutschen Städten, sagt F. Kugler in seiner schönen Abhandlung über den Cölner Dom (Kleine Schriften II. p. 123), bewahrt das alte heilige Cöln die zahlreichsten und ergreifendsten Denkmale einer grossen Vergangenheit; unter allen deutschen Domen ist der Dom von Cöln als das herrlichste und bedeutsamste Bauwerk zu preisen. Majestätisch ist seine Anlage; riesig sind seine Verhältnisse. In heiliger Kreuzesform gegründet besteht er aus fünf Langschiffen, welche von drei Querschiffen durchschnitten werden; der Chor gegen Osten ist siebenseitig geschlossen und mit einem Kranze von sieben Capellen umgeben; an der Eingangseite gen Westen sind zwei colossale Thürme angeordnet. — Der Dom von Cöln ist nicht die Erfindung eines Meisters, der etwa in einsamer Höhe über den Wünschen und über den Strebungen seiner Zeit dastand; nicht ein wunderbares Meteor, das uns mit Staunen erfüllt, das aber, weil es abweicht von dem natürlichen Gange der Dinge, uns fremd bleibt und unser Inneres unberührt lässt. Er ist das Werk einer Schule, einer Reihe von Geschlechtern, die, ihre Gedanken mit stets erneuter Kraft dem einen grossen Plane zuwendend, die Bedeutsamkeit desselben immer klarer, immer freier, in stets mehr geläuterter innerer Schönheit zu entwickeln vermochten. . . . Der Dom von Cöln ist ein Werk des deutschen Volkes; das erhabenste Denkmal deutschen Geistes, soweit das Bereich sichtbarer Formen geht!“

Ungeachtet der zu allen Zeiten anerkannten, wenigstens angestaunten Grösse und Herrlichkeit des Werkes ist seine Geschichte doch noch nicht völlig aufgeklärt. Ungewiss ist der Name des Urhebers, ja die Einheit und Ursprünglichkeit des Planes so sehr in Frage gestellt, dass einer unsrer ersten Kunstschriftsteller ihn gänzlich in Abrede stellt und ihn auf den Bau des Chores beschränkt, als einer Erweiterung vom Quer- und Langhaus der alten Kirche.*) Dankend aber muss es anerkannt werden, dass — vornehmlich seit der Wiederaufnahme des Baues — die Hände und Geister der Kunstforscher und Kunstfreunde nicht geruht, und dass nach und nach eine Anzahl der wichtigsten und belehrendsten Documente zu Tage gefördert worden, die über viele dunkle Stellen Licht verbreitet haben. Grosse Verdienste in dieser Richtung hat sich schon 1842 Sulpice Boisserée erworben in seiner zweiten Ausgabe der „Geschichte und Beschreibung des Domes von Köln“, wo er die Documente veröffentlicht, die mit Wahrscheinlichkeit auf den ersten Baumeister des Domes hinleiten. Sehr be-

Schriften über den Dom.

* Dr. K. Schnaase in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. Juni 1861.

achtenswerth ist ein Aufsatz vom Dombaumeister Zwirner, „Vergangenheit und Zukunft des Kölner Dombaues". Sehr wichtige Documente sind veröffentlicht in den „Monum. Germ. T. XIV. XVI. etc. Ferner A. v. Binzer, der Cölner Dom. Vortrefflich vor allen ist F. Kuglers oben erwähnte Abhandlung; höchst bedeutend, was Lacomblet im II. Bande seines niederrheinischen Urkundenbuches, sodann im II. u. III. Bande des Archivs für niederrheinische Geschichte mittheilt.*

Geschichte.

An der Stelle des jetzigen Domes stand vor Zeiten eine dem heil. Petrus gewidmete Kirche, deren Gründung zwar in das neunte Jahrhundert fällt, die aber, wie einzelne Baureste und Nachrichten bezeugen, noch im zwölften Jahrhundert ansehnliche Umbauten erfahren haben muss. Sie hatte nach einer im XVI. Bande der Mon. Germ. veröffentlichten Handschrift aus dem 13. Jahrhundert (Annales Sti. Gereonis in Cöln) zwei Chöre über zwei Krypten, von denen der obere Theil dem heil. Petrus, der untere zwischen den beiden Glockenthürmen, in denen die Altäre des hh. Martin und Stephan standen, der heiligen Jungfrau geweiht war. Auch erfahren wir aus dieser Handschrift, dass die Fenster — wenigstens in beiden Chören — rund (Rosettenfenster) waren, was auf einen spätromanischen Ursprung schliessen lässt.

Schon Bischof Engelbert, der zu Anfang des 13. Jahrhunderts regierte, hatte einen Neubau in grossen Dimensionen beschlossen, ward aber, ehe er ans Werk gehen konnte, 1225 durch Mörderhand vom Tod überrascht.

Dagegen erfahren wir aus einer erst kürzlich in der Wallerstein'schen Bibliothek von Mahingen in Bayern aufgefundenen Handschrift vom Ende des 13. oder dem Anfang des 14. Jahrhunderts (veröffentlicht im XIV. Bande der Mon. Germ. p. 734); dass am 25. März 1247 der Beschluss, die Kirche neu zu erbauen, gefasst worden ist; (cum de communi consilio definitum esset, ut major ecclesia de novo construeretur.) Bei der zu diesem Zweck im Hause des Decanus Gozwinus veranstalteten Versammlung werden die Namen der einzelnen Domherrn, ihre, sowie des „custodis camere" Winricus Beisteuern aufgezählt.

Aus der obenerwähnten Handschrift von St. Gereon wissen wir, dass den hohen Chor des alten Domes am Quirinustage (30. April) 1248 ein Brandunglück betroffen, das inzwischen nicht von grosser Ausdehnung gewesen sein kann, da der alte Dom nach wie vor im Gebrauch blieb. Sicher war es — nach der Nachricht der Mahinger Handschrift zu schliessen — nicht die Veranlassung zum Neubau. Wohl aber wurde dieser kurz nach dem Brande begonnen, und am 14. August 1248 durch den Erzbischof Conrad von Hochstaden und Altenahr, in Gegenwart des neuerwählten deutschen Königs, Wilhelm Grafen von Holland (Gegenkönigs von Friedrich II.), und vieler Fürsten und Grossen des Reichs, unter grosser Feierlichkeit der Grundstein gelegt.

Auf die nächstfolgende Frage, wer den Plan zu dem mächtigen Baue entworfen, antwortet eine alte Ueberlieferung, dass der berühmte Gottesgelehrte, der Dominicanermönch Albertus Magnus, der Erfinder desselben sei. Neben diese gänzlich unerwiesene Meinung tritt die auf eine sichere Urkunde sich stützende Vermuthung, dass Meister Gerhard,

* Vieler andrer Schriften und Abhandlungen über den Dom nicht zu gedenken.

der Steinmetz, der erste Dombaumeister gewesen. Denn jene von Boisserée a. a. O. zuerst vollständig veröffentlichte Urkunde sagt aus, „dass das Domcapitel Meister Gerhard dem Steinmetzen, dem Vorsteher des Dombaues, 1257 (also neun Jahre nach Grundsteinlegung des Domes) wegen seiner Verdienste um das Capitel eine Hofstätte schenkt."

Endlich wird noch ein dritter Bewerber um die Ehre, der erste Dombaumeister von Cöln gewesen zu sein, aufgeführt. Der Meister Heinrich Sunere, der in den von A. Fahne herausgegebenen „Diplomatischen Beiträgen zur Geschichte der Baumeister des Cölner Domes „Petitor structurae majoris ecclesiae Coloniensis" und zwar bereits im Jahre 1247 genannt wird.

Keiner der drei genannten Baumeister kann mit unumstösslicher Gewissheit für den Urheber des Cölner Dombaues aufgeführt werden. Albertus Magnus, obwohl ihm auch der Bau der Dominicanerkirche in Cöln (die leider! nicht mehr steht) zugeschrieben wird, verdankt höchst wahrscheinlich nur seiner berühmten Vielseitigkeit und Erfahrenheit in allen Künsten die sagenhafte Nachrede, den Bauriss zum Dom entworfen zu haben. Von Sunere ist in der alten Nachricht nichts weiter gesagt, als dass er sich um den Dombau beworben habe; woraus noch nicht gefolgert werden kann, dass er ihn erhalten habe; ja, woraus vielmehr der Schluss zu ziehen ist, dass er sich vergeblich beworben habe, da ein „felix" oder ein ähnliches Beiwort den „petitor" in einen „auctor" verwandelt haben würde.

Demnach bleibt die grössre Wahrscheinlichkeit für Meister Gerhard, für dessen mit so hoher Auszeichnung belohnte Verdienste um den Dom wir uns kaum eine andere Ursache denken können, als die Oberleitung des Dombaues.

Eine zweite, offenbar viel wichtigere Frage ist die, ob wir im jetzigen Dom die Ausführung des ursprünglichen Bauplanes zu erkennen haben, oder ob ihm mehre Baupläne aus verschiedenen Zeiten zu Grunde liegen? Zur Beantwortung auch dieser Frage fehlen uns urkundliche Nachrichten; wir sind auf Beurtheilungen und Schlussfolgerungen angewiesen.

Von Gewicht ist es unleugbar (was durch Lacomblets obenerwähnte Forschungen unabweislich festgestellt), dass bei der Einweihung des Chors 1322 das Quer- und Langhaus der alten Peterskirche noch stand und mit dem Neubau verbunden war; ferner, dass der Chor in seiner Gesammtanlage mit dem Chor der Kathedrale von Amiens genau übereinstimmt, während Kreuzschiff und Langhaus in Cöln in sehr abweichender Weise angelegt sind. Gleich schwer fällt ins Gewicht, dass während des Chorbaues Stiftungen von Altären für die „major ecclesia", d. i. die alte Peterskirche, gemacht worden sind, ohne dass dabei des beabsichtigten Neubaues, der damit verbundenen Versetzung der Altäre gedacht ist.

Wenn man aber daraus folgert, dass ursprünglich nichts als der Chorbau wirklich beabsichtigt gewesen, und dass man sich erst nach Vollendung desselben zu einem Weiterbau gegen Westen entschlossen und dafür dann auch erst den Plan entworfen habe*, so steht dem einestheils der klare Wortlaut der obengenannten Urkunde vom Jahre 1247 ent-

* Schnaase, Kunstgeschichte V. Band p. 525.

gegen, nach welchem damals bereits ein vollständiger Neubau beschlossen war, anderntheils will es sich weder mit dem Genius der Kunst noch des Zeitalters vertragen, einen so mächtigen Prachtbau, wie den Chor, an eine alte, baufällig gewordene Kirche anzufügen.

Wiederum aber erscheint es mehr als gewagt, im gegenwärtigen Dom nichts zu sehen, als die nur in untergeordneten Dingen modificierte Ausführung des ursprünglichen Planes.* Die Verschiedenheit einzelner Bautheile ist so augenfällig, dass man sie schwerlich aus einer und derselben Kunstanschauung hervorgegangen annehmen kann. Es dürfte demnach ein Mittelweg am sichersten zur Wahrheit führen. Ich schliesse mich vollkommen an die Ansichten an, welche F. Kugler in der obenerwähnten Abhandlung mit leuchtender Klarheit entwickelt hat.

„Dem ursprünglichen Entwurf, sagt Kugler (kl. Schriften II. p. 136), gehört zunächst der Grundplan des ganzen Gebäudes an, mit Ausnahme wahrscheinlich der Thürme". Für den Chor wurde allerdings das französische Vorbild in ausgedehntester Weise benutzt; aber der Weiterbau erweist sich als eine consequentere Befolgung und Entwickelung vom Princip des gothischen Styls, als sie in französischen Kirchen angetroffen wird. Die Anlage des Ganzen somit als ein einheitliches Werk vorausgesetzt, ist nur die untere Hälfte des Chores nach den Formen des ursprünglichen Entwurfes ausgeführt. Einer zweiten Periode gehört der obere Theil im Mittelschiffe des Chors an; während das reiche System von Strebebögen und Belastungthürmen über den Seitenräumen des Chors eine dritte Umbildung des im ursprünglichen Entwurfe Gegebenen bezeichnen.

Der Chor war in seinem äussern und innern Ausbau im Jahre 1322 vollendet. Im Weiterbau nach Westen konnten nur in Behandlung der Einzelformen Abweichungen vorkommen, da eine Veränderung im Grossen die Harmonie empfindlich gestört haben würde. Von diesem Theile des Baues inzwischen wurden hier nur die Seitenschiffe bis zum Ansatz der Gewölbe aufgeführt; die Vollendung des nördlichen Seitenschiffes fällt in diejenige Zeit des Dombaues, nach welcher er eingestellt wurde. Dagegen haben wir in der Westseite das Denkmal einer vierten Bauperiode des Domes. Glücklicher Weise sind uns die ursprünglichen Baupläne dazu erhalten**, so dass wir — obschon der südliche Thurm nur ungefähr ein Drittel, der nördliche nur wenig über die Fundamente aufgeführt worden — doch eine vollständige Einsicht in die Conception und deren Ausführung haben können. Es kann wohl gegenwärtig nicht mehr die Meinung aufrecht erhalten werden wollen, dass diese Zeichnungen dem ersten Entwurf des Domes angehören. Wir werden später bei eingehender Betrachtung derselben auf die Unterschiede zwischen ihnen und den älteren Theilen aufmerksam werden.

* Springer, Mittheilungen der k. k. Centralcommission zur Erhaltung der Baudenkmale. 1860. p. 203.

** Bekanntlich entdeckte 1814 bei Gelegenheit der Siegesfeier nach dem ersten Feldzuge der Befreiungskriege der Oberbaurath Moller diese Zeichnungen auf einem Speicher in Darmstadt, wohin sie 1803 mit dem Domarchiv während der Franzosenherrschaft in Cöln geflüchtet worden und nun unter allerhand werthlosen Gegenständen vergraben gelegen.

Nach Vollendung des Chors wurde der alte Dom eingerissen und im Jahre 1347 mit dem Aufbau der Westthürme und der Umfassungsmauern der Anfang gemacht. Zu dem Kreuzschiff waren bereits noch während des Chorbaues die ersten Steine gelegt worden, wie denn der Dombaumeister Zwirner bei der Fundamentierung des südlichen Querschiffes die Entdeckung machte, dass die Fundamente der östlichen Hälfte des Kreuzschiffes mit denen des hohen Chores gleichzeitig errichtet worden.* Dass der Weiterbau unsäglich langsam von Statten ging, und Jahrhunderte verflossen, ohne dass namhafte Ergebnisse erreicht wurden, haben wir noch aus eigner Anschauung in ziemlich frischem Gedächtniss. Die Macht und der Reichthum Cölns waren gesunken und allmählich hatten auch die alten kirchlichen Mittel ihre antreibende Kraft verloren. 1437 war der südliche Thurm so weit emporgeführt, dass die Glocken darin aufgehängt werden konnten; dabei aber hatte es sein Bewenden und der Kran, der auf der obern Plattform zum Emporheben des Baumaterials aufgerichtet worden, blieb vier Jahrhunderte lang unverrückt und unbenutzt an seiner Stelle. Es geschah am Dombau nichts weiter, als dass man — wie bereits erwähnt wurde — die Pfeiler des Schiffs und der Seitenschiffe bis zur Capitälhöhe der letztern aufführte, im nördlichen Seitenschiff aber noch die Gewölbe der vier ersten Abtheilungen einzog, zu Gunsten der für dieselben bestimmten, vom Erzbischof Hermann, dem Landgrafen von Hessen und dem Grafen von Oberstein 1508 u. 1509 gestifteten Glasfenster. Von da an ruhte der Bau gänzlich. Als im Revolutionskrieg 1796 die Franzosen Cöln besetzten, machten sie den Dom zum Futtermagazin; und 1802 dem Gottesdienst zuruckgegeben war der Dom nichts, als eine einfache Pfarrkirche. Zur Erhaltung des mächtigen Gebäudes fehlten alle Mittel und es ward sichtlich zur Ruine.

Da war es zuerst der Geist der Kunst und der Vaterlandsliebe, der Sinne und Gemüth wieder auf das ruhmreiche Werk unserer Väter richtete. Unter den Männern, die sich in dieser Richtung unvergänglichen Ruhm erworben, ist zuerst Georg Forster zu nennen. Mit tiefem Gefühl und glänzender Beredtsamkeit schildert er in seinen „Ansichten vom Niederrhein" (Mai — Junius 1790) den gewaltigen Eindruck, den der Riesenbau des Domes auf ihn gemacht.

„Die Pracht des himmelan sich wölbenden Chores hat eine majestätische Einfalt, die alle Vorstellung übertrifft. In ungeheurer Länge stehen die Gruppen schlanker Säulen da, wie die Baume eines uralten Forstes, nur am höchsten Gipfel sind sie in eine Krone von Aesten gespalten, die sich mit ihren Nachbarn in spitzen Bogen wölbt, und dem Auge, dass ihnen folgen will, fast unerreichbar ist. Lässt sich auch schon das Unermessliche des Weltalls nicht im beschränkten Raume versinnlichen, so liegt gleichwohl in diesem kühnen Emporstreben der Pfeiler und Mauern das Unaufhaltsame, welches die Einbildungskraft so leicht in das Grenzenlose verlängert. . . . Wenn die Gestaltungen der griechischen Baukunst sich an alles anzuschliessen scheinen, was da ist, an alles was menschlich ist, so stehen diese gothischen Säulen wie Erscheinungen aus einer andern Welt, wie Feenpaläste da, um Zeugniss

* Zwirner's Baubericht im Cölner Domblatt 1843.

zu geben von der schöpferischen Kraft im Menschen, der einen isolierten Gedanken bis aufs Aeusserste zu verfolgen und das Erhabene selbst auf einem excentrischen Wege zu erreichen weiss. Es ist sehr zu bedauern, dass ein so prächtiges Gebäude unvollendet bleiben muss. Wenn schon der Entwurf, in Gedanken ergänzt, so mächtig erschüttert, so mächtig erschüttern kann, wie hätte nicht die Wirklichkeit uns hingerissen.!"

Nach Forster ist Friedrich Schlegel zu nennen, der in seiner „Gemälde-Beschreibung aus Paris und den Niederlanden" 1802 ff. bei Gelegenheit Cölns sagt: „Das merkwürdigste aller Denkmale ist der Dom. Wäre er vollendet, so würde auch die gothische Baukunst ein Riesenwerk aufzuzeigen haben, das den stolzesten des alten oder neuen Roms verglichen werden könnte."

Nächstdem ist der begeisterten Thätigkeit, Kunst und Vaterlandsliebe der beiden Brüder Melchior und Sulpice Boisserée aus Cöln zu gedenken, die schon im J. 1807, mit dem Gedanken an eine künftige Wiederaufnahme des Dombaues, Zeichnungen und Pläne nach dem Vorhandenen anfertigen liessen und das Pracht-Kupferwerk vorbereiteten, das sie später (1821 ff.) herausgaben. „In der Vorrede zu diesem heisst es: Seit dreihundert Jahren steht nun schon das unterbrochene Werk, ein doppeltes Denkmal des erhabensten Geistes, des beharrlichsten Willens und kunstreichsten Vermögens, und zugleich der Alles zerstörenden Zwietracht; ein Sinnbild der gesammten Geschichte des deutschen Vaterlandes. Käme die Wiederaufnahme des Baues zu Stande, so würden die Ufer des Rheines ein neues Weltwunder vollendet sehen, welches die riesenhafte Grösse des orientalischen Alterthumes mit dem ganzen Reichthum europäischer Kunst und Bildung in sich vereinigte".

Mit grosser Entschiedenheit trat nach beendigtem Befreiungskriege 1814 Jos. Görres in No. 151 des „Rheinischen Mercur" mit der Aufforderung an die deutsche Nation hervor, die Vollendung des Cölner Domes als „des siegreichen Volkes Dankopfer" in Angriff zu nehmen.

Im Jahr 1815 war Goethe in Cöln. Schon 1810 u. 1811 hatte er die obenerwähnten Arbeiten der Brüder Boisserée und diese selbst kennen gelernt und sich wieder mit ganzer Liebe der deutschen Baukunst, für die er schon in der Jugend geschwärmt, zugewendet. 1816 gab er die ersten Hefte der Zeitschrift: „Kunst und Alterthum am Rhein und Main" heraus und warf sogleich nach Besprechung des Boisseréeschen Werkes die Frage auf: „ob nicht jetzt der günstige Zeitpunkt sei, an den Fortbau zu denken?" Er dringt zuerst auf Erhaltung des Gebäudes, „die aber, wie er hinzufügte, nicht zu bewirken ist, wenn man den Vorsatz des Fortbaues gänzlich aufgibt."

War von so gewichtigen Stimmen die Bedeutung des hehren Baudenkmals der Nation wieder ins Bewusstsein gerufen, so bedurfte es nur noch einer entschiedenen Willensäusserung von oben, um zu einem thatsächlichen Ergebniss zu gelangen. Und auch diese ward gewonnen. Nach dem Pariser Frieden 1814 war Cöln eine Stadt des Königreichs Preussen ge-

worden. Der damalige Kronprinz (nachmals K. Friedrich Wilhelm IV.) kam auf der Rückreise von Paris nach Cöln und war so hingerissen von der Herrlichkeit des Domes, dass er sogleich den Entschluss fasste, für Erhaltung und Fortbau desselben wie immer möglich zu wirken. Zunächst veranlasste er seinen königlichen Vater, durch Schinkel den Bau untersuchen und über den Umfang der nothwendigen Restaurations-Arbeiten Bericht erstatten zu lassen.

Bereits im Jahre 1822 wurden bedeutende Summen zur Ausbesserung der Bedachung bewilligt, und unausgesetzt Geldspenden aus der Staatscasse für Ausbesserung der schadhaften und den Einsturz drohenden Stellen bewilligt, welche Arbeiten von dem k. Bauinspector Ahlert ausgeführt wurden.

Nach dessen Tode 10. Mai 1833, nachdem bereits vier Strebebogen mit ihren Widerlagern an der Südseite des Chors hergestellt waren, trat der jetzige Dombaumeister, damals Bauinspector Zwirner, an seine Stelle, und von nun an gewannen die Arbeiten das Gepräge eines tieferen Verständnisses der alten Kunst und die Hoffnungen auf den Fortbau befestigten sich. Bis zum Jahr 1841 wurden 10 neue Strebepfeiler an der Stelle der zerfallenen alten am Mittelschiff des Chors und deren 2 an der Nordseite aufgeführt, die Capellen mit ihren Galerien und Baldachinen restauriert und die Mauer des südlichen Seitenschiffs zum Theil neugebaut. Gleichzeitig wurden auch Restaurationen im Innern des Domchors vorgenommen, die Rundstäbe und Hohlkehlen bemalt, die Capitäle vergoldet, die Statuen in bunte, gemusterte Farben gekleidet (wovon später!); die gemalten Fenster gereinigt.

Bis zu diesem Zeitpunkt (von 1824 bis 1841) waren 357,278 Thlr. auf die Restaurationsarbeiten verwendet. Nun war man an der Stelle angelangt, wo man den Ausbau des Domes mit Aussicht auf Erfolg in Angriff nehmen konnte. Die künstlerischen Kräfte waren vorhanden, die gewerklichen eingeübt und erprobt; es fehlte nur an den finanziellen. Die Mittel des Mittelalters, Ablassverkündigung und Bittgänge, in Anwendung zu bringen, schien mehr als gewagt; waren doch schon im funfzehnten Jahrhundert diese Quellen versiegt! Dagegen war unter allgemeiner Zustimmung der Cölner Dom von den berufensten Männern der Nation als das herrlichste Denkmal deutscher Kunst und deutscher Grösse gepriesen worden und es fehlte nur an einem äussern Anstoss, um darin ein Sinnbild des deutschen Geistes überhaupt, der Einheit Deutschlands, zu sehen. Und dieser Anstoss wurde gegeben 14. Febr. 1842 durch Gründung eines Cölner Dombau-Vereines, an welchem sich alle Deutschen innerhalb und ausserhalb des Vaterlandes betheiligen sollten. König Friedrich Wilhelm IV. zeichnete einen Jahresbeitrag von 50000 Thlrn.; von allen Seiten flossen Summen zum Bau, die reichlichsten aus Bayern. Am 4. September 1842 ward unter Betheiligung einer zahllosen Menschenmenge, von Abgesandten aus allen Theilen Deutschlands und in Gegenwart des Erzbischofs v. Geissel vom König der Grundstein zum Ausbau gelegt und der erste Stein wieder auf den südlichen Thurm emporgezogen.

Die Arbeiten nahmen einen so erfreulichen Fortgang, dass bereits am 14. Aug. 1848, als das sechshundertjährige Jubiläum der Gründung des Doms, in Gegenwart des Königs, des Erzherzog Reichsverwesers, vieler Mitglieder des ersten deutschen Parlaments in vaterländischer

Begeisterung gefeiert wurde, ein grosser Theil des Kreuzschiffes stand, und ebenso das südliche Seitenschiff mit den prachtreichen Glasgemälden, dem Geschenk des Königs Ludwig von Bayern.

Bereits im Jahre 1857 waren die Aussenseiten des nördlichen und südlichen Seitenschiffs mit ihrer reichen architektonischen Ausstattung vollendet. Auch die Wände des Mittelschiffs waren aufgeführt und mit durchbrochenen Giebeln bekrönt; über dem bisherigen Nothdach wurde das Gerüst des wirklichen Daches in Eisenconstruction aufgerichtet und der Thurm über der Kreuzung, gleichfalls von Eisen, vollendet, so dass am 15. Otbr. 1860 der Stern (der heil. drei Könige) auf die Spitze der Pyramide gesteckt werden konnte. Rings um das Langhaus waren 1860 die Strebepfeiler aufgerichtet, die Strebebögen bereit, eingefügt zu werden, worauf die Wölbung des Mittelschiffs beginnen könnte. An der Westseite wurde 1860 der nördliche Thurm, der bis auf den Grund schadhaft war und abgetragen werden musste, in Angriff genommen und bis zur Höhe des untern Fensters emporgeführt; auch die Vorhalle des Westportals wurde erbaut. Auch an der Ostseite des südlichen Thurmes wurden einige, obschon nur wenige Arbeiten vorgenommen, so dass von dem ganzen Riesenbau kein Theil vernachlässigt blieb. Vom Jahr 1842 bis 1856 sind 1,481,377 Thlr. verwendet worden. Zur gänzlichen Vollendung desselben würden noch etwa 3,000,000. Thlr. und zwölf Jahre nöthig sein.

Ueberschau des Werks.

Ehe wir nun auf den Plan und die Ausführung des Gebäudes näher eingehen, werfen wir einen Blick auf unsere erste Bildtafel, die dasselbe in seiner Vollendung uns sehen lässt. Und was wir hier sehen, ist kein Traumbild mehr, wie es wohl noch vor dreissig, vierzig Jahren hätte genannt werden können: nein! mit Ausnahme der Thürme steht es in Wirklichkeit da, wie das Bild es zeigt. Der Chor mit seinem Pfeilerhain und zauberhaften, leichtgeschwungenen Brückenbogen, ohne Makel und Beschädigung wie neuerbaut; in den reinsten Formen schliesst sich die Façade des Querschiffs an mit ihren drei Portalen, dem grossen Mittelschifffenster, den vielen Streben, Fialen, Strebebögen, Giebeln, Galerien und Màsswerk; nur ein kleiner Theil der Seitenschiffe und des Mittelschiffs mit der Galerie ist sichtbar; doch genug, um die Uebereinstimmung mit dem Chor zu erkennen. Das Ganze hat das schützende Dach über sich mit der Firstbekrönung, und wo Langhaus nebst Chor mit dem Querschiff sich kreuzen, steigt der zierliche, mit dem Stern der heil. drei Könige gekrönte Mittelthurm empor. Und nun im Westen die majestätischen Thürme, die gleichsam vielgeästet in den Himmel wachsen, und auf ihren durchbrochenen Gipfeln die Wunderblume des heiligen Kreuzes tragen. Freilich an dieser Stelle bleibt die Wirklichkeit noch weit hinter dem Bilde zurück; denn nur bis zur Dachhöhe des Mittelschiffs ist der südliche Thurm aufgeführt; vom nördlichen steht nur das untere Geschoss. — Auch in das Innere treten wir zu einer flüchtigen Ueberschau der mächtigen Pfeilerreihen, der leuchtenden Glasgemälde, der erhabenen Wölbungen des Chors, der zahlreichen Capellen, Grabdenkmäler und Kunstwerke; und haben den Eindruck, dass wir ein Werk vor uns haben, das ebenso eine vollendete Offenbarung des deutschen Kunstgeistes, als die reinste künstlerische Verherrlichung des Christenthumes ge-

nannt werden muss. Das Gefühl der Grösse begleitet uns auf jedem Schritt, und als ob die Steine reden könnten, tönt das Heilig! Heilig! durch Sinne und Seele.

Gesammtanlage.

Wir finden unser Gefühl einigermässen erklärt, wenn wir uns die Gesammtanlage des Domes und seine Mässbestimmungen vergegenwärtigen. Der Grundriss (Taf. 2.) zeigt uns die klar ausgeprägte Kreuzesform sowohl für die Umfassungsmauern des Ganzen, als in noch reinerem Ausdruck bei der innersten und obersten Abtheilung (A′ B D, B′ B′). Fünf Langschiffe werden von drei Querschiffen durchschnitten; der Chor in Osten ist siebenseitig abgeschlossen und mit einem Kranz von sieben Capellen umgeben. An der Westseite sind die drei Haupteingänge und zwei Glockenthürme von riesenhaften Dimensionen angeordnet. Die Gesammtanlage des Doms beträgt 450, die Breite 175 F., die Länge des Kreuzschiffs 274 F., seine Breite 122 F. Das Hauptschiff ist 50 F. breit und bis zum Scheitel des Gewölbes 150 F. hoch. Die Seitenschiffe sind halb so hoch, und je zwei halb so breit als das Mittelschiff, in der Art, dass das innere Seitenschiff 27, das äussere 23 F. misst. Die Höhe des Dachs ist 195 F., die der Thürme auf 486 F. beabsichtigt.

Man ist gegenwärtig darüber einig, dass die Grundzüge des Planes französischen Kathedralen entnommen seien; ja, dass der Chor, einige wenige Abweichungen abgerechnet, geradezu eine Nachbildung der Kathedrale von Amiens genannt werden müsse.* Die Abweichungen im Chor beschränken sich darauf, dass in Cöln die Seitenschiffe (je zwei) gerade so breit, in Amiens breiter sind, als das Mittelschiff; dann dass die Pfeiler reichere Gliederungen haben, als in Amiens. Bedeutender ist die Abweichung in der Anlage des Capellenkranzes, der bei den ähnlichen französischen Kathedralen nicht so klar mit der Hauptmasse verbunden ist, und dessen Theile doch auch nicht die gleiche Selbstständigkeit haben, wie beim Cölner Dom. Der Hauptunterschied aber tritt uns in der Anlage des Mittelschiffs entgegen. Wenn dieses in den französischen Kathedralen fast ohne Ausnahme dreischiffig gestaltet ist, und damit einen viel zu schwachen Gegensatz gegen den Chor bildet, so gibt die Durchführung der fünfschiffigen Anlage auch für das Langhaus in Verbindung mit dem dreischiffigen Querbau dem Ganzen Gleichgewicht und einen so harmonischen Abschluss, wie wir ihn bei keinem andern gothischen Dombau antreffen. Mit vollem Recht sagt daher Schnaase (Kunstgeschichte Bd. V. p. 538): „der Cölner Dom ist die Nachbildung eines grossen Meisters, der nichts ungeprüft annahm, sondern die Intentionen seines Vorgängers erforschte und besser auszudrücken suchte, so dass sein Werk neben jenem Vorbilde wie die prachtvoll entwickelte Blume neben der nur halbgeöffneten Knospe erscheint.“

Schon oben haben wir uns für die Ansicht entschieden, dass diese Gesammtanlage der ursprüngliche Plan sei, als Ein Ganzes hervorgegangen aus dem Kopfe Eines Meisters, und dass nur die jetzigen Thürme, offenbar einer spätern Zeit angehörig, an die Stelle der ersten Entwürfe getreten, über die uns leider! bis jetzt jede Nachricht fehlt.

Aufbau.

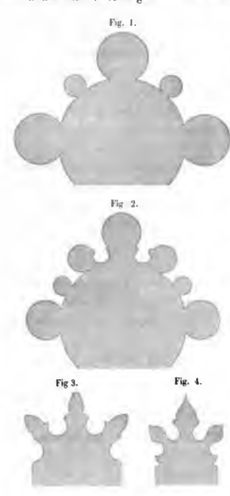
Hiermit ist aber nicht gesagt, dass der Aufbau sich streng an den ursprünglichen

* Schnaase a. a. O. p. 205. Schnaase, ebendaselbst, VI. Jahrgang 137.

Plan gehalten; vielmehr sehen wir schon am Aeussern einen sehr auffallenden Unterschied zwischen dem einfachen untern und dem reichern obern Stockwerk, so dass wir im letztern die Wirkung des weiterausgebildeten Geschmacks erkennen müssen. Demnach würde dem ursprünglichen Entwurf die untere Hälfte des Chores bis zur Höhe, in der das Mittelschiff desselben über die niedrigen Nebenräume emporzusteigen anfängt, angehören. Ungeachtet des klar ausgedrückten Charakters einer aufstrebenden Bewegung sind doch die vorherrschenden Züge feierliche Ruhe und Klarheit, mit Vermeidung zu grosser Gegensätze von Breite und Höhe. (S. Taf. 1.)

Erste Periode.

Wenn in dieser Beziehung der Cölner Dom keine Vergleichung mit den französischen Vorbildern zu scheuen hat, so übertrifft er sie auf das entschiedenste in der Bildung der Einzelformen. Der wichtigste Fortschritt, den die Gothik thun konnte, und den die deutsche Baukunst wirklich gethan hat, tritt in der Gliederung der Gewölbebögen und der Verbindung derselben mit ihren Trägern, den Pfeilern, hervor, so dass sie, statt getrennten Principien zu folgen, in organischer Verbindung ein Ganzes machen. In der französischen Gothik hat der Gewölbträger noch die einfache, runde Säulenform. Schon bei der Elisabethkirche zu Marburg („Denkmale" Bd. II.) sahen wir, dass ihrem Baumeister die Nothwendigkeit einer Formenverbindung von Gewölbe und Pfeiler eingeleuchtet. Am Cölner Dom gewinnt dieses Bewusstsein Klarheit, Stärke und Entwicklung. Wohl sehen wir in den Pfeilern des Chorumgangs noch deutlich die Rundsäule; die daran zu den Gewölbrippen aufsteigenden Dreiviertel-Rundstäbe, Fig. 1 der eingefügten Holzschnitte, sind noch in keine fliessende Verbindung mit dem Säulenstamm getreten; schon aber bei Fig. 2, an derselben Stelle, macht sich das weitergehende Bedürfniss geltend und wenigstens an einer Stelle gibt der Pfeiler seine Rundsäulenform auf und lässt den an ihm aufsteigenden Rundstab als einen Bestandtheil von sich erscheinen. Auffallend dabei bleibt, dass die Gliederung im Sockel vorbereitet ist, die Rundstäbe aber doch in den Kern der Säulen erst nach deren Aufführung eingefügt sind. Fehlt also hier noch die Klarheit der Gliederung, so tritt sie um so vollständiger bei den Gewölbgurten hervor, in denen Hohlkehlen, abgeplattete Prismen und länglich (birnenartig) geformte Rundstäbe ein lebendiges, ausdrucksvolles Formenspiel bewirken. S. die Fig. 3. u. 4.


Fig. 1. Fig. 2. Fig 3. Fig. 4.

Die Capitälverzierungen sind sehr flach, das Fenstermåsswerk wenig entwickelt, die Fenster selbst aussen mit breiten Bögen umgeben und die Strebepfeiler gleich schweren, rechtwinklicht behauenen, und nur abgestuften Steinmassen; so dass wir hier überall noch den werdenden Formen der deutschen Gothik begegnen.

Wir kommen nun zu den Arbeiten der zweiten Periode, zum obern Theil des Mittelschiffs im Chor. An die Stelle der Einfachheit und Schwere (die am Unterbau sehr wohlthuend wirken) treten nun Mannichfaltigkeit, Reichthum und Leichtigkeit; die Befangenheit der Formen verschwindet, sie sind entwickelt und ausdruckvoll; die aufwärtsstrebende Richtung ist zur vollen Geltung gekommen. Am deutlichsten spricht sich der Unterschied zwischen der zweiten und ersten Periode in den Fenstern aus, in deren Verhältnissen und Måsswerk allen Anforderungen der Schönheit und der vollendeten Durchbildung entsprochen ist. Gerade die feste und elastische Gestaltung der Theile des Måsswerks, und die lebensvolle Profilierung desselben, in Verbindung mit den verzierten Giebeln und leicht daneben emporschiessenden Fialen, und der Galerie des Daches mit ihrem durchbrochenen Måsswerk, machen diese Fenster zu den schönsten Beispielen der reinsten Gothik. (Taf. 5. Fig. g)

Zweite Periode.

Fast noch eindringlicher tritt der Unterschied der beiden Perioden in dem Aufbau des Mittelschiffs vom Chor im Innern hervor. Die zu seiner Breite nahebei unverhältnissmässige Höhe der Pfeiler und Gewölbe, die lanzenförmig endenden Spitzbogen erscheinen als eine mächtige Steigerung der Empfindung, wie eine leidenschaftliche Consequenz des aufstrebenden Princips der Gothik.

Eine nothwendige Folge dieser hohen Gewölbanlagen sind die Strebepfeiler und Strebebögen, welche dem Chor sein ganz besonders pracht- und glanzvolles Aeussere geben. Da starke Strebepfeiler an der Mittelschiffwand nicht emporgeführt werden konnten, musste der Schub der Gewölbe auf die äussern Strebepfeiler geleitet werden. Die Brückenbogen, die dazu dienen, konnte man aber nicht über beide Seitenschiffe wegsprengen, und führte desshalb über den Pfeilern zwischen beiden Seitenschiffen besondere Pfeiler auf, so dass zwei Brückenbögen geschlagen werden konnten; aber die Höhe der Mittelschiffgewölbe nöthigte zur Verdoppelung des Systems, so dass jedem Gewölbschub ein Gegendruck von vier Strebebögen geleistet wird. (S. Taf. 5.) Die zierliche Zeichnung dieser Bögen, das durchbrochene Måsswerk derselben, die vielfache Gliederung und Ausschmückung der Pfeilerthürme mit ihren Fialen (ebendaselbst Fig. h) gibt nun dem Chor vornehmlich den zauberhaften, die Phantasie und die Sinne fesselnden Charakter, der dem Dom seinen Weltruhm begründet und der in überwältigender Weise bei Beleuchtung durch bengalisches Feuer seine Wirkung äussert. (Vergl. Taf. 6.)

In Betreff der Ausführung drängen sich dem kritischen Beobachter einige Bemerkungen auf. Die Belastungsthürme machen zwar durch ihre vielen Gliederungen den Eindruck der Leichtigkeit, greifen aber doch — da sie auf der Grundlage nicht eines Vierecks, sondern eines Kreuzes aufgeführt sind — so weit vor, dass sie immer einen Theil des anstossenden Fensters decken, und nur das mittlere Chorfenster eine ganz freie Ansicht gewährt;

Kritische Bemerkungen.

(Taf. 6) dazu sind die Belastungsthürme zwischen beiden Seitenschiffen breiter als die Pfeiler unter ihnen, so dass sie zum Theil mit von den Gewölben getragen werden. Vier Galerien übereinander führen aussen um das Mittelschiff des Chors, deren oberste am Fusse des Daches hinläuft, und an deren unteren Säulchen angebracht sind, denen eine organische Verbindung mit den anstossenden Strebebögen nicht nachgerühmt werden kann, nicht gerechnet, dass öfters diese Säulchen nicht senkrecht übereinander stehen. (Vgl. den Durchschnitt auf Taf. 5. Fig. h.) Auffallend bleibt auch, dass in den massenhaften untern Strebepfeilern der Seitenschiffe des Chors noch nicht die geringste Andeutung des Formenreichthums gegeben ist, womit sogleich das obere Stockwerk beginnt. Noch auffallender aber ist es, dass die innern Strebebögen ursprünglich mit der Wand des Oberschiffes nicht in Verbindung standen, sondern erst später eingefügt worden sind; was man noch deutlich daran erkennt, dass diese Strebebögen mehre Zierrathen der Oberwand verdrängt haben.

Alle diese Erscheinungen deuten darauf hin, dass wir es in der obern Abtheilung des Chors mit einer sehr entschiedenen Abweichung vom ersten Dombauplan zu thun haben. Aber auch in den Formen selbst ist ein augenfälliger Fortschritt wahrzunehmen, namentlich an den Strebepfeilerthürmen. An die Stelle der glatten, nur mit einem einfachen Dache versehenen Mauermasse, an der zuweilen Statuen auf Consolen und unter Tabernakeln angebracht waren, tritt hier (s. Taf. 5) ein ausgebildetes System der Belebung der Mauerfläche hervor mit lessinenartig aufsteigenden, durch Bogen verbundenen, mit Giebeln bekrönten Stäben, die in verzierten Pyramiden enden, aus deren Mitte noch eine letzte Pyramide emporsprosst, ein System, das an dieser Stelle noch einige Spuren der früher üblichen Massenhaftigkeit der Pfeiler zeigt, und desshalb die Entwickelung vorbereitet, die es später an den Westthürmen auf das vollkommenste gefunden. Dabei ist noch zu bemerken, dass die reichere Ausbildung nur an der Südseite stattgefunden, während an der Nordseite und in den obern Theilen die Verzierungsweise sich mehr und mehr vereinfacht; wahrscheinlich in Folge der schwächer fliessenden Geldquellen, die zu Beschränkungen nöthigten.

Vom Kreuzschiff waren in alten Zeiten nur geringe Theile ausgeführt worden, und hier dürfte man nicht übersehen, dass die Strebebögen, die am obern Chorschiff als später eingezogen erscheinen, hier mit ihren Ansätzen in der That ursprünglich mit dem Bau in Verbindung sind; ein Zeichen, dass dieser Theil erst begonnen wurde, als man mit dem Strebebogensystem vollkommen im Reinen war.

Langhaus. Wenn die Vorderschiffe, so weit sie in alten Zeiten aufgeführt worden, mit ihren Umfassungsmauern sich unmittelbar an die Formen des Unterbaues vom Chor anschliessen, so kann dafür kein andrer Grund angenommen werden, als dass die Nichtübereinstimmung einen unerträglichen Gegensatz hervorgerufen haben würde. Dieser Gegensatz einer reicheren Decoration und Gliederung gegen die einfachen Massen am Chor konnte unbedenklich an den Thürmen eintreten, die einen selbständigeren Theil des Gebäudes ausmachen, als das Langhaus, das architektonisch betrachtet (vgl. den Grundriss) wie eine Fortsetzung des Chors erscheint.

Wäre der Bau des Langhauses in alten Zeiten weiter gefördert worden, als bis zum Gewölbansatz der Seitenschiffe, so würde ohne Zweifel für den Oberbau im Wesentlichen der Oberbau des Chors zum Vorbild genommen worden sein, ohne Beschränkung allerdings weiterer Stylausbildung. Diese erkennen wir an den Profilen der Pfeiler, des Mittelschiffs sowohl, als der Seitenschiffe. Im Mittelschiff (s. Fig. 5) ist die ursprüngliche aus der Säule entsprossene Pfeilerform noch deutlich durchzufühlen; aber ihre Gliederungen sitzen nicht mehr so lose daran, wie bei Fig. 1 u. 2, sondern entwickeln sich mit lebendiger Bewegung aus dem cylindrischen Kerne. Dennoch ist damit die Grundform nicht völlig aufgelöst, und der Ausdruck der starken Tragkraft ungeschwächt erhalten. Anders verhält es sich mit den Pfeilern zwischen dem äussern und innern Seitenschiff. Bei diesen, auf denen eine geringere Last, als auf jenen ruht, tritt die eckige Grundform des Pfeilers deutlich hervor; an die Stelle der convexen Linie ist die concave der Hohlkehle getreten (Fig. 6), die Rundstäbe wechseln in Stärke nach Mässgabe der Gewölbbögen, deren Träger sie sind. Die Sockel dieser Pfeiler sind weicher und voller geformt, als an den Mittelschiffpfeilern, (Taf. 5 Fig. a) das Laubwerk der Capitäle ladet reichlicher aus. Auch die Fensterprofile sind von schwungvollerer Zeichnung, als bei den untern Chorfenstern; so dass wir hier überall die Merkmale einer fortgeschrittenen Entwickelung wahrnehmen können.

Fig. 5.

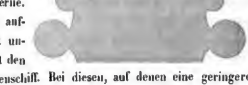
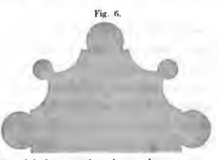


Fig. 6.



Das nördliche äussere Seitenschiff, die letzte Arbeit aus der ersten Bauzeit, trägt bereits in den Profilen der Gewölbrippen (Fig. 7 u. 8) und ihrer etwas schweren Bildung die Zeichen des herannahenden Verfalls, während doch die Fenstereinfassungen noch ganz mit den obern Chorfenstern übereinstimmen.

Fig. 7. Fig. 8.



Westseite.

Für den Bau der Westseite stehen uns ein beträchtlicher Theil des südlichen Thurmes, die Grundmauern des nördlichen und vor allem die alten Baurisse aus dem 14. Jahrhundert zu Gebote. Wir erkennen daran die vollkommenste Durchführung der Gothik des Cölner Domes, die höchste Entwickelung ihres Systems, und somit der deutschen Gothik überhaupt, soweit sie den Aussenbau betrifft; womit inzwischen nicht in Abrede gestellt wird, dass uns dabei noch Wünsche übrig bleiben. (S. Taf. 2.)

Mit einer strengen Folgerichtigkeit ohne Gleichen ist das Princip des Emporstrebens durchgeführt, so dass die Horizontale überall nur als überwundene Kraft mitwirkt,

ja dass der Mittelbau, statt seine Breite geltend zu machen, in den gewaltig aufschiessenden Thurmbau bis zum Verschwinden eingeschlossen ist. Gegen die Sorge, es könnte bei der ungeheuren Höhe der Thürme das Ganze zu schmal erscheinen, sichert das Kreuzschiff, das so weit vortritt, dass es das Breitenverhältniss genügend verstärkt. Besonders befriedigend für das Auge wirkt die mannichfach sich wiederholende Dreitheilung in der Anordnung, bei welcher immer eine höhere Mitte zwei weniger hohe Seitentheile hat; so bei den Portalen, den Fenstern des Thurms mit dem grossen Mittelschifffenster und seinem Giebel, wodurch sich die Hauptmasse des Kirchenbaues von dem eigentlich erst von hier aus selbständig sich gestaltenden Thürmebau scheidet etc. Ebenso stellen sich alle Höhenverhältnisse durchaus wohlthuend dar. Der Dom bis zum Dachfirst verhält sich zu dem Rest bis zur Spitze der Kreuzblume, wie dieser Theil zur Gesammthöhe; auch ist jenes Mass genau die Höhe der durchbrochenen Pyramide. In gleicher, oder ähnlicher Weise entsprechen sich die Verhältnisse aller besonders hervortretenden Abtheilungen, so dass uns überall ein harmonisches Zusammenwirken aller Theile in die Augen fällt.

Sehen wir nun die Formen im Einzelnen an, so werden wir vor allem bemerken, dass die Strebepfeiler eine andre Behandlung erfahren haben, als an den bisher betrachteten Theilen. Hier beginnt schon von unten ein Verzierungssystem, das dem Emporstreben der Pfeiler zum sehr deutlich sprechenden Ausdruck dient, und das je höher hinauf zu immer reicheren Entwickelungen führt, bis es in dem Gipfel der leichten, luftigen, dichtbelaubten Pyramide und deren geöffnetem Blumenkelch gleichsam im Himmel verklingt. Auf den Unterschied der Verzierungsweise bei den Strebepfeilern der Thürme und des Chors wurde schon früher hingewiesen. Es gehört mit zu den Merkmalen der jüngern Entstehungsart der Thürme, dass hier die Schwere und Massenhaftigkeit der Pfeiler mit Hülfe des Blend-Masswerks vollständig überwunden ist.

Die Fünftheilung des Langhauses ist an der Vorderseite deutlich ausgesprochen und durch die beiden untern Stockwerke, also sogar über Bedarf durchgeführt, da ja die Seitenschiffe die Höhe des Mittelschiffs nicht haben. Indem aber der Baumeister einen Vortheil errang für die Deutlichkeit seines Planes, brachte er ihm einen schwerer wiegenden Nachtheil bei, indem er die Fenster der innern Seitenschiffe derart mit den Seitenportalen zusammenfügte, dass sie von den Giebeln der letztern zur Hälfte verdeckt wurden. Gewiss ist es sehr schön, dass das grosse Fenster des Mittelschiffs mit dessen Höhe übereinstimmt; aber es erdrückt fast durch seine Grösse die viel kleinere Portalgruppe.

Doch wie verschwinden die etwaigen Missstände vor der gewaltigen Schönheit des Ganzen und der Durchbildung seiner Theile! „Die Gesammtcomposition des Thurmbaues, sagt F. Kugler (a. a. O. p. 148), die schon an sich einzig in ihrer Art erscheint, erhält ihre volle Bedeutsamkeit erst durch die Durchbildung des Einzelnen, durch die Art und Weise, wie sich mit den grossen und entschieden vorherrschenden Hauptformen eine leicht gegliederte Decoration als ein innerlich Nothwendiges, als der eigentliche Ausdruck vollkommenster Belebung verbindet. Wie die einzelnen Theile schlank und strahlenartig emporstei-

gen; wie sie je nach ihrer stärkern oder schwächren Ausladung, freier und höher oder mehr der Mauer angeschmiegt von der Masse sich ablösen; wie jedes, auch das geringste Stück, auf vollkommen organische Weise (im Gegensatz gegen die Willkürlichkeit einer lediglich decorierenden Form) entwickelt ist, und doch im innigsten Zusammenhang mit dem übrigen Einzelnheiten und mit dem Ganzen steht; wie das letztere, ruhig und unaufhaltsam emporsteigend, durch den reizvollsten Rhythmus erfüllt wird, — alles diess ist auf eine fast unbegreiflich meisterhafte Weise durchgeführt. Hier ist durchaus nicht mehr von massenhaften Grundformen, auf denen ein reiches Detail nur etwa aufgelegt wäre, die Rede, wie dergleichen bei französisch- oder französierend-gothischer Architektur erscheint; die Masse ist im Gegentheil (gleichsam) von innen heraus flüssig geworden; alles Einzelne quillt mit unüberwindlicher Kraft, und doch wiederum einem gemeinsamen Gesetz folgend, aus der Masse hervor.

Dass der Meister, der den äusseren Thurmbau in solcher Vollendung entworfen, im Innern eine Pfeilerconstruction angewendet, bei welcher die Säulenform völlig ausser Betracht gelassen, bei welcher die Gliederungen ohne Capitälkranz in die Gewölbbogen übergehen, womit er allerdings an die spätere Gothik erinnert, wird man ihm schwerlich als einen Verstoss gegen den strengen Styl vorwerfen können. Vielmehr erscheint hier die Vereinfachung der Tragkraft als eine Verstärkung, deren der Pfeiler der ungeheuren Last gegenüber, die er tragen soll, nothwendig bedarf.

Bauformen.

Lassen wir nach diesen mehr allgemeinen Betrachtungen unsre Augen auf einzelnen Bauformen ruhen, so begegnen wir fast überall der grössten Reinheit des Styls, der vollkommensten Schönheit der Verhältnisse und Gestaltung. So werden wir die Composition des Fensters (Taf. 5. Fig. g) fast unübertrefflich nennen müssen, wegen des so einfachen und klaren und doch durch Rosetten, Drei-, Vier- und Fünfpässe belebten Mässwerks, der mannichfach profilierten Fenstereinfassung mit dem Blumengewinde in der breiten Hohlkehle; dem im Gegensatz zum Fenster undurchbrochenen Giebel mit dem verständig und geschmackvoll angeordneten Blendmässwerk, der Blätterbekränzung und Blumenkrone, flankiert und überragt von zwei leicht aufgeschossenen Fialen, die sich an die hinter dem Giebel fortlaufende Galerie anlehnen. Bei so vielen Gegensätzen vollkommener Einklang! Ebenso reizvoll sind die Details der Brückenbogen, bei denen Festigkeit und Leichtigkeit unter wohlgeordnetem Schmuck sich zu wohlgefälliger Wirkung verbinden (Tafel 5. Fig. h). Die Gesimsprofile (Fig. c, e) entsprechen nicht nur der Bestimmung der Wasserableitung, sondern bewirken auch durch die Einschnitte und Vorsprünge einen sehr belebenden Licht- und Schattenwechsel.

Was die Blattornamente betrifft, so erkennt man deutlich das Bestreben, die heimische Vegetation zum Muster zu nehmen. Es ist überaus lehrreich, die Weise zu beachten, in welcher die alten Meister zugleich sich treu an die Natur gehalten, ohne den architektonischen Sinn zu verletzen; denn wie natürlich auch Weinlaub, Erdbeer-, Epheublätter, Stechpalme Farrnkräuter und Gräser etc. geformt sind: doch stehen sie unter dem bestimmtesten Formengesetz und unterscheiden sich noch wesentlich von einem Abguss über die Wirklichkeit. (Taf. 7.)

Daneben ist aber allerdings auch nicht zu verkennen, dass hin und wieder Formenverbindungen vorkommen, die sich schwerlich rechtfertigen lassen. Dahin rechne ich z. B. die Verbindung eines Giebelchens nebst Dreipass und einer Fiale an der Seite mit einem Säulchencapitäl an der äussern Galerie des Mittelschiffs vom Chor (Taf. 5. Fig. h); denn auch nicht im entferntesten lassen sich aus der Säulenform die darauf gesetzten Glieder ableiten! Eben so unverträglich erscheinen mir die Fialen, die auf den Giebelgesimsen des westlichen Hauptportals aufsitzen, da Fialen wohl als ausklingende Spitzen und Gipfel, aber nicht als Seitenschösslinge oder Zweige angesehen werden können.

Kreuzschiff.

Es scheint mit guter Absicht geschehen, dass bei dem Bau des Kreuzschiffs (s. Taf. 1.) dieser Missstand vermieden worden, wie denn überhaupt an dieser Stelle die künstlerischen Verdienste des Dombaumeisters Zwirner im hellsten Lichte glänzen.

Wohl kann man, wenn man die Façade des Kreuzschiffs mit der Westseite vergleicht, sagen, dass der Eindruck von beiden nicht unwesentlich verschieden sei; dass an der Westseite alle Linien vom untersten Ursprung an zu entschiedenem, geschlossenem Emporsteigen sich vereinigen, während am Seitenschiff bei etwas breiteren Massen mehr Ruhe in der Bewegung, und der Horizontalen ein wirksamer Einfluss gestattet ist. Diese Abweichung erscheint aber vollkommen gerechtfertigt durch den Unterschied zwischen Kreuzbau und Thurmbau, und wirkt gerade durch die Unterbrechung der vielen engumschränkten Räume und schmalen Pfeilermassen mit wohlthuender Beruhigung. Dafür aber fehlt es dieser ganzen Abtheilung nicht an reichem architektonischen und bildnerischen Schmuck. Giebel, Pfeiler und Fialen sind mit Mass- und Blattwerk bedeckt; am mittlern Portal zählt man zehn grosse und achtundfünfzig kleinere, an jedem Seitenportal acht grosse und dreissig kleine Baldachine. Im Giebelfeld des Mittelportals stehen die Statuen Christi und der vier Evangelisten; ein Chor von Engeln hat unter den achtundfünfzig Baldachinen der Hohlkehlen Platz genommen; am Giebelfeld aber des Portals ist die Leidensgeschichte des Heilands in Hochrelief dargestellt. Sämmtliche Bildnereien sind von Mohr oder in seiner Werkstatt ausgeführt; zur Passionsgeschichte hat L. Schwanthaler einen leichten Entwurf geliefert. Am Pfeiler, der das Portal theilt, steht die Statue des heil. Petrus; für andre Statuen sind eine Reihe von Nischen in der Laibung und an den Pfeilern angebracht. Nach den Galerien des Kreuzschiffs führen Wendeltreppen im Innern der grossen Strebepfeiler.

Chor.

Vom Chor hat man die beste Ansicht auf dem sogenannten Frankenplatz, zwischen dem Dom und dem Rhein. Es ist schwer, zu entscheiden, welche Ansicht des herrlichen Gebäudes die schönste sei? aber doch wird sich kaum ein Widerspruch erheben gegen die Meinung, dass Sinne und Phantasie an keiner andern Stelle gleicherweise bewegt und gefesselt werden. (S. Taf. 6.) Aus dem mächtigen Unterbau erhebt sich ein Wald von Pfeilern, die in grössern und kleinern Pyramiden gipfeln und durch Strebebogen verbunden sind, und in deren Nischen die Statuen lobsingender und musicierender Engel (theils aus alter Zeit theils von einem neuern Bildhauer Imhoff) den Gedanken des Chors in einer neuen Weise ausführen. Auf der Spitze des Daches steht ein 26′ 9″ hohes, 1388 Pfd. schweres eisernes Kreuz.

Die Nordseite des Chors ist, wie bereits erwähnt wurde, einfacher in der Ornamentierung. Im Weiterbau hat man sich an diesen Vorgang gehalten und auch das nördliche Querschiff weniger reich als das südliche ausgestattet. Aber es macht nichts desto weniger eine grossartige Wirkung, die noch erhöht wird durch seine hohe Lage über der Trankgasse, zu welcher eine Treppe von vielen Stufen herabführt.

Nördliches Querschiff.

Am Langhaus ist zu bemerken, dass jedes äussere Seitenschiff vier ganze und zwei halbe Fenster zahlt, eine Anordnung, deren Rechtfertigung vor einem unbefangenen Auge sehr schwer fallt, und die wohl nur als nothwendige Folge eines veränderten Bauplanes sich erklären lässt. Ein spitzbogiges Fenster halb, (sogar etwas unter halb durchschnitten wird nie einer normalen Form nahe kommen.

Langhaus.

Treten wir vor die Westseite, so müssen wir vor allem den Neubau des nördlichen Thurmes bewundern, dessen unteres Stockwerk aufgeführt und in solcher Vollkommenheit ausgeführt ist, dass man erkennt, Meister und Gesellen sind ihrer Aufgabe vollkommen bewusst und gewachsen. Vollendet ist die Vorhalle des Hauptportals, sowie das grosse Fenster darüber. Hohlkehlen, Nischen, Baldachine und Giebelfelder der drei Portale werden Statuen und Reliefs erhalten, in denen Altes und Neues Testament und die Kirche vertreten sein werden, und wobei die Anordnung mässgebend ist, die am Portal des südlichen Thurmes getroffen worden, dessen Bildnereien aus alter Zeit noch zum Theil erhalten sind. Hier sind im Giebelfeld der Apostel Petrus und Paulus; in den Hohlkehlen Engel, Heilige, Evangelisten und Kirchenväter, unter Baldachinen die Apostel. Der südliche Thurm ist bis zum Anfang des dritten Stockwerks, etwa 180 F. hoch aufgeführt. — Eine besondere Beachtung verdienen die Wasserspeier, durch welche die Tagwasser abgeleitet werden, und für welche die Steinmetzen allerhand symbolische Thiere, guten und auch feindlichen Charakters als Modelle genommen haben.

Nördlicher Thurm.

Vorhalle.

Südlicher Thurm.

Es wird indess Zeit, dass wir uns in das Innere des Domes verfügen! Gewiss ist der Eindruck für jedes unbefangene Gemüth überwältigend, sei es, dass er die Augen an den mächtigen Pfeilerreihen vorüber in die tiefe Perspective des Domes gleiten, oder empor zu den hohen Wölbungen sich erheben lässt; sei es, dass er geblendet von der Farbenpracht der Glasmalereien durch diese gefesselt wird. Die Fenster des südlichen Seitenschiffs, ein Geschenk des Königs Ludwig von Baiern, ausgeführt 1844 bis 1848 in der k. Glasmalerei-Anstalt zu München, nach den Zeichnungen von A. Fischer und J. Hellweger gehören zu den bedeutendsten Kunstleistungen der Neuzeit. Ihren Hauptinhalt bilden: 1. die Predigt des Täufers Johannes, darüber die Vision des Zacharias und die Geburt des Johannes; darunter Helena, Constantin, Carl der Grosse und Barbarossa; 2. Die Anbetung der Könige und der Hirten, darüber der Sündenfall, Maria die der Schlange den Kopf zertritt, und die Verkündigung, darunter die vier grossen Propheten. 3. Die Kreuzabnahme, darüber das Abendmahl, die Auferstehung und die Ueberzeugung des Thomas; darunter die vier Evangelisten. 4. Die Ausgiessung des heil. Geistes; darüber Petri Schlüsselamt; darunter die vier Kirchenväter. 5. Die Steinigung des Stephanus; darüber seine Predigt und seine Verantwor-

Inneres.

tung, darunter einige Heilige. — Die Fenster des nördlichen Seitenschiffs, ein Geschenk des Erzbischofs Hermann, Landgrafen von Hessen, und des Erzbischofs Philipp von Daun-Oberstein, des Grafen Philipp II. von Virneburg und Sombreffe und der Stadt Cöln von 1508 und 1509 enthalten: 1. Einige Scenen der Passion. 2. S. Petrus und einige andere Heilige; sein Fischzug, seine Gefangennehmung, seine Befreiung, seine Krönung als Papst, seine Kreuzigung. 3. Maria mit Engeln und Propheten, dazu Heilige und Agrippa als Gründer und der (fabelhafte) Marsilius als Befreier von Cöln. 4. Christus mit Engeln und Evangelisten, dazu die Königin von Saba bei Salomon und die Anbetung der Könige, einzelne Heilige und Donatoren. 5. Krönung Mariä und Heilige. — Es fehlt nicht an begeisterten Alterthümlern, die diesen ältern Fenstern mit ihrer etwas unscheinbaren Färbung bei Weitem den Vorzug geben vor den neuern, deren Farbenpracht das ganze Langhaus durchleuchtet. Es lässt sich nicht leugnen, dass sie den Gesammteindruck in etwas beeinträchtigen, dass sie zuviel Goldgelb enthalten, und dass bescheidenere Farben günstiger wirken würden; allein unverkennbar ist doch bei den neuern Fenstern ein klarerer Zusammenhang des Inhalts und eine grössere Uebereinstimmung der Form und des Styls. Andere freilich halten jene Anordnung, wie sie an den Chorfenstern angewendet worden, wobei gemusterte Teppiche das Vorbild sind, für allein berechtigt, da nur damit eine völlige Unterordnung des Ornaments (der Malerei) unter die Architektur gewonnen werde; eine Ansicht, der im Interesse der hohen Bedeutung der Malerei keine zu weitgehende Einwirkung zu wünschen ist.

An dem Halbfenster (g des Grundrisses) des südlichen Querschiffs ist ein Glasgemälde, das als ein Denkmal von Jos. Görres ihm nach seinem Tode von seinen Freunden gestiftet worden 1856. Görres unter dem Schutz des heil. Joseph am Thron der heil. Jungfrau; darunter Bonifacius und Carl der Grosse (Zeichnung von Heinr. Ainmüller und Förtner, ausgeführt in der k. Glasmalerei-Anstalt zu München.)

Die neuen Gewölbe des nördlichen Seitenschiffs sind mit den Wappen von Bayern geschmückt zum Gedächtniss daran, dass sie von den Geldspenden des bayrischen Dombau-Vereins ausgeführt worden.

Inneres Chor.

Wenden wir uns nun zum Chor (davon Taf. 4. eine perspectivische Ansicht gibt)! Hatte der Architekt schon am Aeussern des Chors diese Stelle mit allen Mitteln seiner Kunst als den eigentlichen Glanzpunkt des Gebäudes hervorgehoben, so hat er offenbar im Innern noch höhere Ziele erstrebt und erreicht. Allerdings ohne die Mannichfaltigkeit und den Reichthum der Formen, die ihm aussen zu Gebote standen, einzig durch die Macht der Proportionen (von Breite zu Höhe), durch die (so zu sagen) Einstimmigkeit der himmelanfstrebenden Linien der Pfeiler und Dienste, die sich oben in hohen Bogen vereinigen und über sich hinaus ins Unsichtbare verklingen; durch die hohen spitzbogigen Arcaden mit ihren überhöhten Bogen, über denen — als wären sie eins mit ihnen — Fenster an Fenster bis zum Gewölbe emporsteigen und ein magisches Farbenlicht herabsenden — hat er eine Wirkung hervorgebracht, wie sie keinem Werke, auch nicht dem grössten des Alterthums nachgerühmt werden kann, und wie sie auch in gleicher Stärke schwerlich einem andern christlichen Gotteshause eigen ist.

Sechzehn Pfeiler, davon die Hälfte enger gestellt, den Chorschluss bilden, tragen die Gewölbe des Chors. Die zwei vordersten Pfeiler gehören noch zum östlichen Seitenschiff des Kreuzbaues, durch welches der Chor (A) an dieser Stelle eine Verlängerung erfährt. Sämmtliche sechzehn Pfeiler sind durch Chorschranken verbunden; zwischen dem vierten und fünften an jeder Seite sind Thüren angebracht und die Westseite ist durch ein hohes einsames Gitter geschlossen. Die Innenseite der Chorschranken zwischen den ersten Pfeilern links und rechts ist mit Wandgemälden vom Anfang des 14. Jahrhunderts bedeckt (von denen in der Abtheilung „Malerei“ dieses Bandes Proben und Nachricht gegeben), über welche in unsern Tagen Teppiche gehängt worden mit bildlichen Darstellungen zum Nicäischen Glaubensbekenntniss, gestickt von Jungfrauen Cölns nach Zeichnungen von Ant. Ramboux.

Längs der Chorschranken stehen auf beiden Seiten je zwei Reihen Chorstühle von Eichenholz, Meisterwerke der Holzschnitzkunst des 14. Jahrhunderts. An den vierzehn Pfeilern des eigentlichen Chors stehen die Statuen des Heilandes, seiner Mutter und der zwölf Apostel (Paulus an der Stelle des Judas oder Matthias); über einer jeden ein musicierender Engel. (Proben und Nachrichten davon in dem Abschnitt „Bildnerei“ dieses Bandes.)

Ueber den Arcaden des Chors, unterhalb der Fenster, läuft eine Galerie, die sich nach dem Kreuzbau und Langhaus fortsetzt. In den Zwickeln zwischen den Arcaden und der Galerie sind von Ed. Steinle schwebende Engel gemalt, für welche die alte kirchliche Eintheilung in bestimmte Chöre zum Motiv der Darstellung genommen worden. Da der Chor bereits in alten Zeiten vollendet war, so war der unsrigen nur eine Restauration zur Aufgabe gestellt und der Architekt hat sich dafür soviel möglich an die Fingerzeige gehalten, die ihm die Spuren des ursprünglichen Zustandes gegeben, und namentlich Farben und Gold dabei angewendet. Die Chorstühle wurden mit einem neuen Firniss überzogen, die untern Theile der Pfeiler mit Oelfarbe, die obern mit grauer Leimfarbe; die Capitäle erhielten vergoldete Blätter auf zinnoberrothem Grunde, Hohlkehlen und Rundstäbe der Gesimse wurden mit Berlinerblau und Zinnober gefärbt: die Statuen wurden gänzlich in bunte Farben und Damastmuster mit Vergoldungen gekleidet.

Mag das das ursprüngliche Aussehn des Chors gewesen sein! Wer ihn aber vor der Restauration gesehn und die mächtig ergreifende Wirkung seiner erhabenen Einfachheit, seiner würdevollen, seiner Ruhe friedenausgiessenden heiligen Harmonie in seiner Seele empfunden hat — der kann diese bunten, sinnverwirrenden und herabstimmenden Zuthaten nur beklagen. Nur die im Licht verklärte Farbe der Glasfenster, neben welcher die Wand- und Statuenübermalung todt und trocken aussieht, hat hier Berechtigung und den einzig wirksamen Gegensatz an der grossartigen Einfachheit der Architektur, während die bunte Tünche als verunglückte Nachahmung der Farbe den Eindruck (statt zu heben,) schwächen muss. Haben die alten Baumeister bei fortschreitender Entwickelung des Geschmacks sich über den alten Bauplan erhoben, ohne sich damit ihm feindlich zu zeigen, so müssen auch wir dem (durch die den alten Baumeistern des Domes noch unbekannte Kunst der Malerei) entwickelten Farbesinn und Geschmack Rechnung tragen, ohne zu fürchten, den Genius der Gothik zu krän-

ken, dessen mächtig ergreifende Wirksamkeit nicht am Farbentopfe hängt, wohl aber durch ihn leidet.

Ein anderes sind wirkliche Gemälde! Hier dient die Farbe in den Händen einer selbständigen Kunst dem Ausdruck von Gedanken und Empfindungen, der Bildung eigner freier Gestalten. Und doch auch hier können Missgriffe gemacht werden und sind — meines Erachtens — gemacht worden. Die gothische Architektur, namentlich des Cölner Domes, wirkt vornehmlich durch ihre Proportionen. Wo sie Bildnereien anwendet, bedient sie sich meist kleiner Figuren, wohl wissend, dass dadurch die Architektur grösser erscheint, weil der Beschauer — er mag ein kleines oder ein collosales Grössenverhältniss vor sich haben — immer die natürliche Grösse zu sehen glaubt. So waren auch die Engel in den Zwickeln der Chorarcaden ursprünglich kleine Gestalten. Die neuen Figuren haben mehr als Lebensgrösse und verkleinern nothwendig mit diesem Mass die Wirkung der Pfeiler und Bogen.

Haben wir noch (bei 6. des Grundrisses) den Stuhl betrachtet, der dem Bischof zum Sitze dient, und über dem ehedem ein 60 F. hoher, herrlicher Baldachin angebracht war, den der Geschmack des vorigen Jahrhunderts herabgerissen, zertrümmert und in den Rhein geworfen; die Stellen, an denen Papst und Kaiser, wenn sie einem Hochamt im Dom beiwohnten, Platz genommen; das Heiligthum und die Bildnereien am Hauptaltar (A) eine Arbeit vom Jahre 1770, tiefer unten die Grabplatte des 1835 verstorbenen Erzbischofs Spiegel zum Desenberg, so begeben wir uns in den Chorgang; zunächst zur Mariencapelle (a). Hier steht das Grabmal des Erzbischofs Reinold von Dasseln, gest. 1167, der den Kaiser Barbarossa nach Italien begleitet und durch den die Reliquien der heil. Drei Könige nach Cöln gekommen. Aber die Statue auf dem Sarkophag ist die des Erzbischofs Wilhelm von Gennep, gest. 1462. Gegenüber steht das Grabmal des Grafen Gottfried von Arnsberg, der 1386 seine Grafschaft dem Erzbischof geschenkt. An einem Pfeiler steht ein altes, angeblich aus dem eroberten Mailand 1168 nach Cöln gebrachtes Madonnenbild. Das Altargemälde, eine Himmelfahrt Mariä, ist von Fr. Overbeck, 1856. (Darunter befinden sich die Reste eines alten Gemäldes vom Tode der Maria, aus dem 14. Jahrhundert.) Die Glasmalereien in den Fenstern dieser Capelle sind Arbeiten von L. Schmidt in Cöln, und 1857 hier eingefügt.

In der St. Stephans-Capelle (c) steht der Sarkophag des Erzbischofs Geron, gest. 979 mit Mosaikverzierungen von orientalischem Marmor; aber auch mit der Statue des Generals von Hochkirchen v. J. 1701; ferner das Grabmal des Erzbischofs Adolph v. Schwanenburg, gest. 1566.

In der Capelle des heil. Michael (e) steht das Grabmal des Erzb. Wallram, gest. 1349 und ein Altarwerk aus dem 15. Jahrhundert. Das Glasfenster mit S. S. Ursula und Clemens ist von dem cölnischen Glasmaler P. Grass gemalt, und 1850 zu Ehren des Erzb. Clemens August von Droste-Vischering von einer Gesellschaft gestiftet.

In der Capelle der heil. Agnes (f) steht das berühmte Dombild des Meister Stephan, davon im IV. Bande der „Denkmale“ ausführlich gehandelt worden; ausserdem der

Sarkophag der H. Irmengard, Gräfin von Züpthen, gest. 1100. Die Glasgemälde sind grösstentheils von P. Grass, die Ornamentierung darüber von L. Schmidt.

Die Capelle der heil. Drei Könige (h) enthält den berühmten Schrein mit den Reliquien der Heiligen. Ich habe in dem Abschnitt „Bildnerei" dieses Bandes nähere Mittheilungen darüber gemacht. Die Glasgemälde dieser Capelle gehören zu den ältesten und schönsten des Doms.

In der Capelle des heil. Johannes (i) steht das Grabmal des Gründers vom Dom, des Erzb. Conrad von Hochstaden, von seinen, durch die Franzosen 1803 erlittenen Beschädigungen in der k. Erzgiesserei zu München 1847 hergestellt, und mit neuen Reliefs verziert von Chr. Mohr, ausserdem ein Altarwerk aus der Schule des Meisters Wilhelm (14. Jahrh.) mit Darstellungen aus der Jugend- und aus der Leidensgeschichte Christi, nebst den in Holz geschnitzten Aposteln.

In der Capelle des H. Maternus (k) steht das Grabmal des Erzb. Philipp von Heinsberg, gest. 1191 unter dessen Regierung Cöln mit festen Mauern und Thoren ersehen worden. Das Altarwerk mit der Passion und den Geschichten des Erzbischofs Agilolph trägt die Jahreszahl 1521. In diese Capelle ist auch das Grabmal der Königin Richeza, Gemahlin Lothars II., gest. 1057 aus der Kirche St. Maria ad gradus versetzt worden.

In der Capelle des h. Engelbert (m) sind einige Grabmäler aus dem 16. u. 18. Jahrhundert und ein neues Glasgemälde von L. Schmidt. Dicht daneben (bei n) steht der vom Dompropst Heinrich v. Mering (der zum westfälischen Friedenschluss mitgewirkt) errichtete Altar mit einem Crucifix aus dem alten Dom.

In der Sakristei (k), deren Eingang gegenüber das Grabmal des Erzb. Engelbert III., gest. 1383, steht, befinden sich in fünf grossen verzierten Schränken die reichen Kirchengewänder des Domcapitals. Das Gebäude selbst im Innern und Aeussern zeichnet sich durch Reinheit und Schönheit des Styls aus. Unmittelbar daran stösst die Schatzkammer (k), in welcher ausser dem Reliquienschrein des H. Engelbert aus dem 13. Jahrhundert eine Menge sehr werth- und kunstvoller Gegenstände, Kelche und Monstranzen, Kreuze und Schwerter, Elfenbeinarbeiten etc. aus alter und neuer Zeit, dessgleichen die architektonischen Dompläne aufbewahrt werden.

Wer nach alle diesem noch einen neuen grossen, und gewiss unvergesslichen Gesammteindruch vom Innern des Gebäudes mit sich nehmen will, der steige hinauf zur Galerie des Chors und schaue herab in die Tiefe und Weite des majestätischen Tempels! Wird auch noch vorläufig durch die provisorische Zwischenwand der Blick gehemmt, so ist doch was man sieht hinreichend zur Bestärkung der Ueberzeugung, dass der Dom von Cöln das herrlichste und erhabenste Denkmal der deutschen, ja der gesammten christlichen Baukunst sei.

Gegen Ende des Sommers 1861 war der Dombau so weit gefördert, dass sich mit einiger Gewissheit auf die Vollendung des Langhauses im Verlauf der nächsten Jahre rechnen lässt. Aber auch an die Thürme wurde Hand angelegt. Am Nordthurm stehen bereits die Fensterbogen des untern Stockwerks, und in gleicher Höhe die Eckpfeiler; in einem Wirkelpfeiler links ist die Treppe angebracht, (während sie am Südthurm störend im östlichen Eckpfeiler hinaufgeführt ist.) Vom Mittelschiff ist der hohe westliche Schlussbogen und der Giebel über ihm vollendet; an der Nordseite alle Fenster und Eenstergiebel, dazu sämmtliche Strebepfeiler, doch noch ohne Strebebogen, die inzwischen fast alle in der Bauhütte bereit liegen. Das Dach ist gedeckt und der Dachfirst hat seine Bekrönung. Vollendet ist die Façade des nördlichen (wie des südlichen) Querschiffs mit allen Pfeilern, Giebeln, Bogen, Krabben und Blumen; aber (an der Nordseite) noch ohne Bildnereien. Der ganze Mittelthurm aus Zink (oder Blei?) mit vergoldeten Krabben und Giebeln, und den scheinbar durchbrochenen Flächen zwischen den Rippen, und mit seinem weitleuchtenden Stern ist vollendet.

Und der Meister, dessen Genie und ausdauerndem Eifer wir diess Alles verdanken, hat vollendet: Ernst Zwirner starb am 22. Sept. 1861. Er ist am 28. Febr. 1802 zu Jacobswalde in Schlesien geboren, wurde bereits 1828 von Schinkel bei der Oberbaudeputation verwendet und erhielt die Leitung der Restaurationsarbeiten am Dom 1833. Er gründete die Cölner Dombauhütte, in welcher er junge Talente zur Ausführung der Gothik heranbildete; so dass der Bau auch jetzt nach seinem Tode ohne Unterbrechung fortgeführt werden kann, indem er von Herrn Voigtel (der ihn schon während Zwirners Krankheit leitete) wenigstens vorläufig übernommen worden. Die Stadtverordneten von Cöln haben dem Meister ein Ehrengrab auf dem Friedhofe des Domes angewiesen. Da ruht die irdische Hülle neben dem Riesenwerke seines Geistes!

DAS RATHHAUS IN BREMEN.*)

Hierzu eine Bildtafel.

Nächst dem Heidelberger Schloss kann man nicht wohl ein Bauwerk nennen, das die deutsche Renaissance so glänzend vertritt, als das Rathhaus zu Bremen. Es ist aber zugleich ein Bild der Macht und des Reichthums der alten Hansastadt, würdevoll und stattlich, und doch, im scharfen Gegensatz gegen die meisten Rathhäuser der italienischen Republiken, von durchaus bürgerlichem, friedlichem Charakter.

Die erste geschichtliche Nachricht über das Rathhaus zu Bremen findet sich in einer erzbischöflichen Urkunde vom Jahre 1229, wo es als „domus theatralis" aufgeführt ist. Es stand neben den Kaiser- oder Potestaten-Hause und diente zur „Buursprake", d. i. wohl Bürgerbesprechung, jedenfalls Gemeindehaus. Im Jahre 1247 wird es zuerst „Rathhaus" genannt, obwohl der Rath von Bremen sich bereits im Jahre 1200 constituiert hatte, und bald nachher „Haus der Consuln". Nach dem Brande von 1285 ist wahrscheinlich jener Neubau aufgeführt worden, der unter dem Namen „domus consularis sexedra" (weil im Sechseck erbaut) in der Stadtgeschichte vorkommt, 226 Fuss lang, 60 Fuss breit, und ringsum von Buden umgeben war.

Geschichte. 1229. 1247. 1285.

Im Jahre 1405 beginnt der Bau des neuen Rathhauses in der Nähe des Doms. Das alte wurde von 1524 ab als Lagerhaus benutzt und 1598 zum Abbruch verkauft. 1409 war das neue Rathhaus vollendet. Es enthielt u. A. einen grossen Saal für das kaiserliche Niedergericht, in dessen Fenstern die Wappen des Kaisers und der Kurfürsten prangten. 1491 erfuhr das Rathhaus eine Erweiterung nach Norden, und deren Fortsetzung im Jahre 1545, wobei man die „Wittheitstube" anlegte, deren Portal später die Wappen einiger Rathsherrn erhielt. Mit diesem Bau wurde die kunstreiche Wendeltreppe aufgeführt, die von der grossen Halle zum Archiv führt.

1405. 1409. 1491. 1545.

Im Jahre 1612 erhielt das Rathhaus seine jetzige Gestalt durch die nach dem Marktplatz gekehrte, auf unserer Bildtafel sichtbare, Vorderseite mit ihren beiden Galerien und den drei Giebeln, unter deren mittelstem die „Guldenkammer" eingerichtet wurde. Baumeister waren der Steinhauer Lüder Bentheim und der Zimmermeister Johann Stelling. Der Bau aber war fehlerhaft und drohte einzustürzen. 1635 überbaute man den Eingang des Weinkellers mit der Laube, die zu Pfingsten mit Maien geschmückt wird. 1682 riss man das alte Kanzleigebäude nieder und legte nach dem Grasmarkt die Wittheitstube in einem eigenen Giebelgebäude an. 1735 versah man das Rathhaus mit einem eisernen Gitter

1612. 1635. 1682. 1735.

*) Vgl. Kohler, Geschichte der Stadt Bremen.

in Norden und Westen und den Eingang zur Kanzlei baute man vom Schoppenstiele her neu. Im selben Jahre gab man der Südseite neue Fenster mit den Wappen der Bürgermeister, und brachte 1739 an der Wand der grossen Halle eine kolossale Spieluhr an. 1825 und 1826 ward die Wittheitstube erweitert und die Umgebung des Rathhauses von den Buden gesäubert.

1739. 1825. 1826.

Am Rathhaus sieht man noch gegenwärtig die verschiedenen Bauperioden deutlich geschieden; auf unsrer Bildtafel nur an der schmalen, linken Seite ein Stückchen fünfzehntes Jahrhundert. Die Hauptfront gehört dem siebzehnten Jahrhundert. Das zweifellose Uebergewicht haben die Fenster, und es wird noch verstärkt durch die Arcaden des Erdgeschoses, so dass die colossale Steinmasse wie ein leichtns Glashaus erscheint. Demgemäss ist auch der Verzierungslust ein weiter Spielraum aufgethan. Vielfach verschnörkelt mit Statuen Karyatiden und Obelisken, mit Säulchen und verkropften Gesimsen besetzt sind die fensterreichen Giebel; eine durchbrochene Galerie läuft rings um das Dach, getragen vom Hauptgesims und seinen reich verzierten Consolen, selber schwere Kugeln und Spitzpyramiden tragend. Die vorgebaute Laube des Hauptstockwerks gibt eine ausdruckvolle Unterbrechung der grossen Fläche, die abwechselnd flachbogigen und dreieckigen Giebelfelder über den Fenstern sind mit Ornamenten überfüllt; noch mehr aber die Brustwehr und der Fries des Arcadenbaues am unteren Stockwerk. An der Laube sind die beiden Abtheilungen über einander durch verschiedene Säulenordnungen näher bezeichnet und durch reliefierte Mauerstreifen geschieden. Der Styl der angewandten Formen ist deutsche Erfindung, obwohl fremder, namentlich französischer Einfluss — wie diess bei der Renaissance sich gewissermässen von selbst versteht — nicht ganz fern gehalten ist.

Sehr reich ist die Façade an Statuen, die grossentheils einer früheren Zeit noch angehören. Da sind Kaiser und Kurfürsten, und in bunter Mischung christliche Heilige und heidnische Weltweise, eine Nonne neben Solon, Plato neben Moses, David neben Seneca, u. s. w. und an den Balkenköpfen und Dachrinnen die Allegorien der Wittheitstuben-Tugenden: Klugheit, Wahrheit, Politik, Handelseifer etc.

Berühmt ist der Bremer Rathhauskeller mit seinen gemüthlichen „Prielken" im Garten und der trefflichen „Rose" voll köstlichen Rebensaftes.

Vor der Façade des Rathhauses steht ein colossales „Rulandsbild," zum Zeichen des Blutbannrechts, das der Stadt Bremen verliehen war. Der Bremer Ruland ist der älteste in Deutschland und wird schon in einem Privilegium Heinrichs V. vom Jahre 1111 (eigentlich 1110) erwähnt.*)

*) S. Alterthümer des deutschen Reichs und Rechts von Dr. H. Zöpfl. Leipzig und Heidelberg 1861.



[illegible] HLHAUSEN

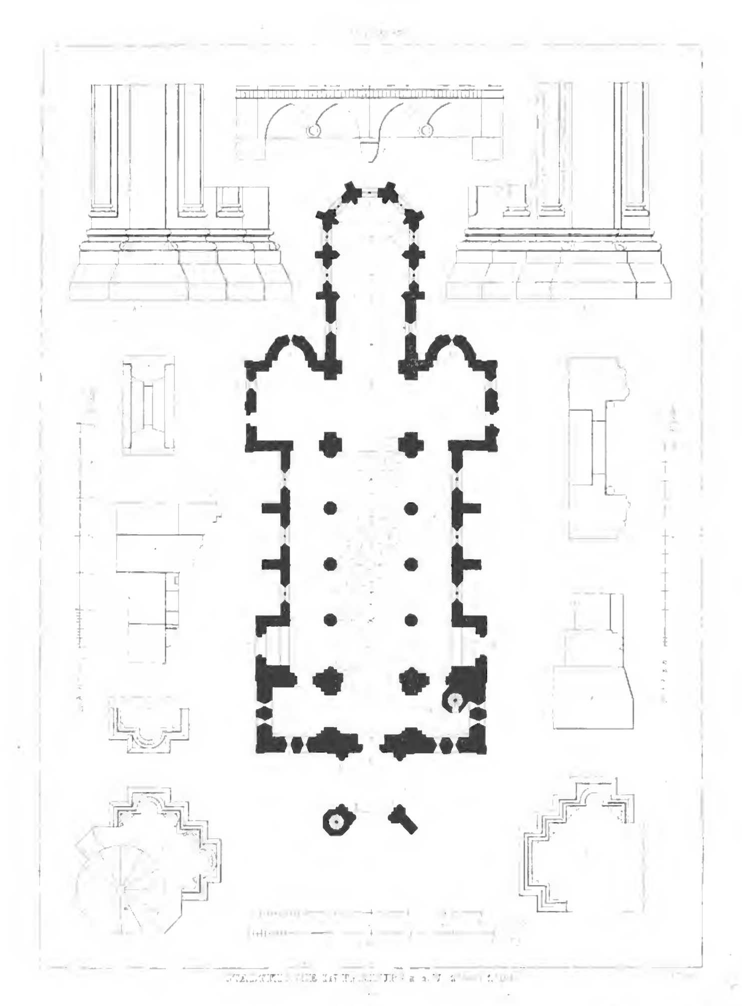






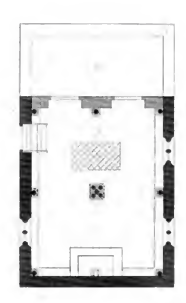




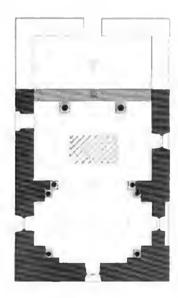




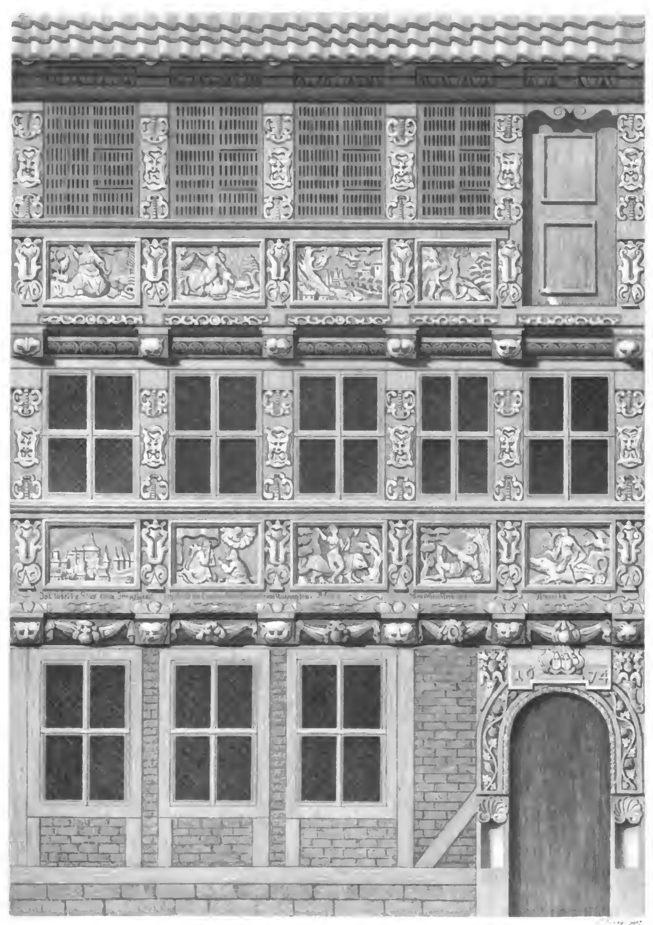












DAS FRANKENFELD'SCHE HAUS IN WERNIGERODE.





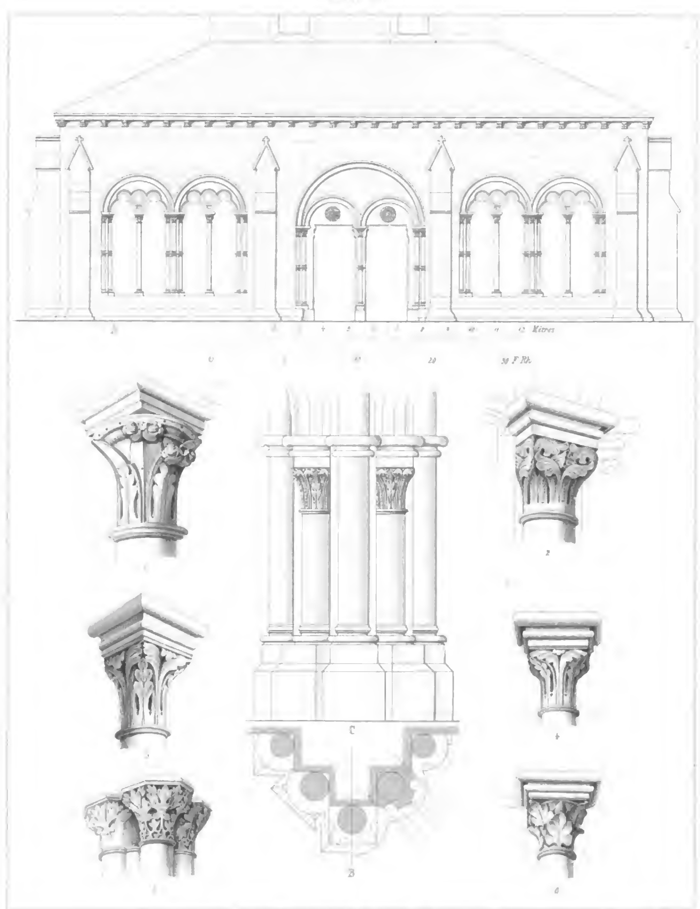
BURG RHEINECK

BAUMEIST.

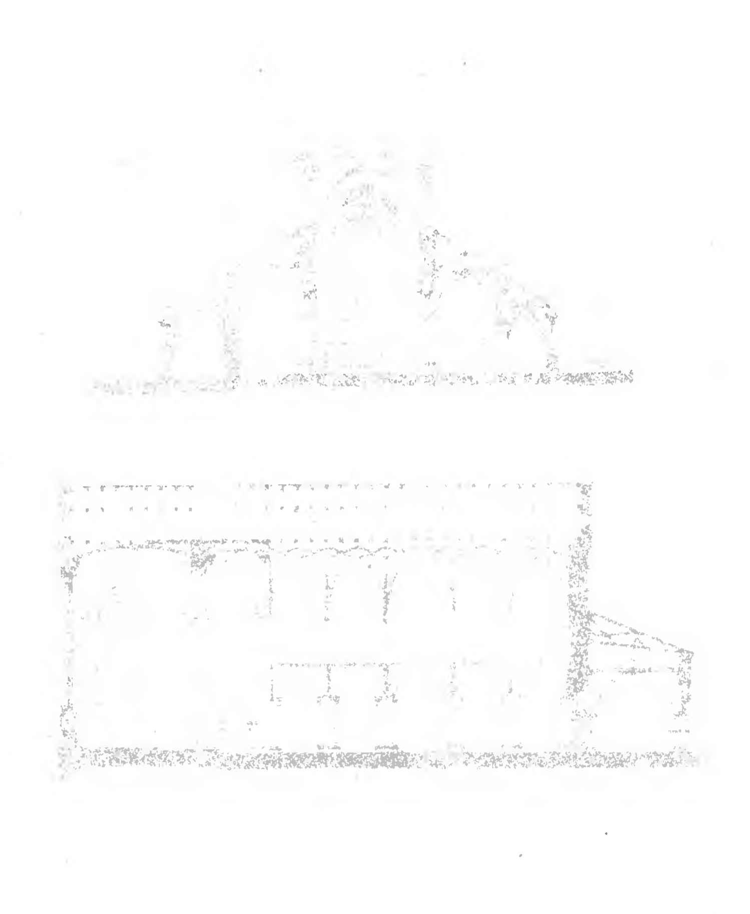
DIE CISTERZIENSER ABTEI MAULBRONN

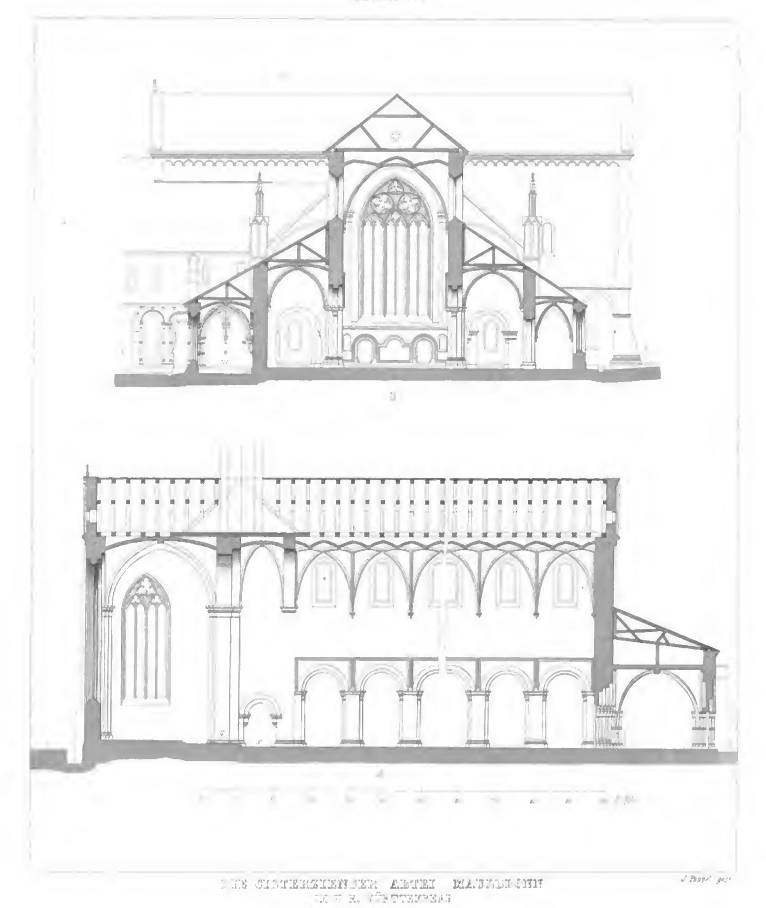
IM K. R. WÜRTTEMBERG



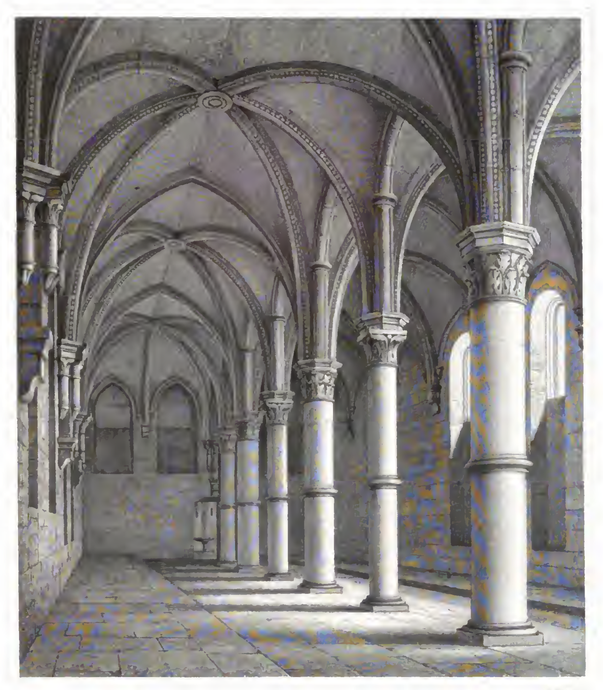


DIE CISTERZIENSER ABTEI MAULBRONN
IM K.R. WÜRTEMBERG
2.





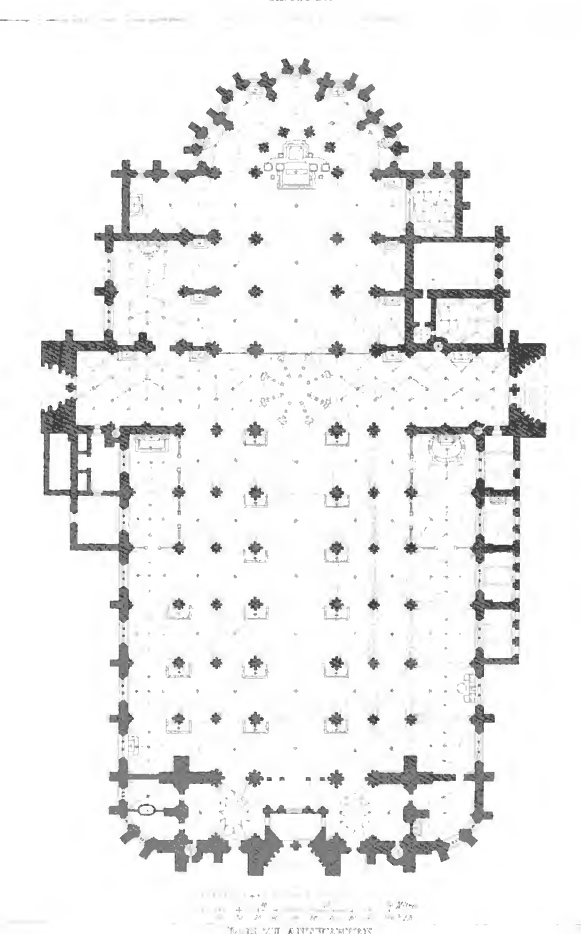
DIE CISTERZIENSER ABTEI MAULBRONN
IM K. R. WÜRTTEMBERG
3.



DIE CISTERCIENSER ABTEI MAULBRONN

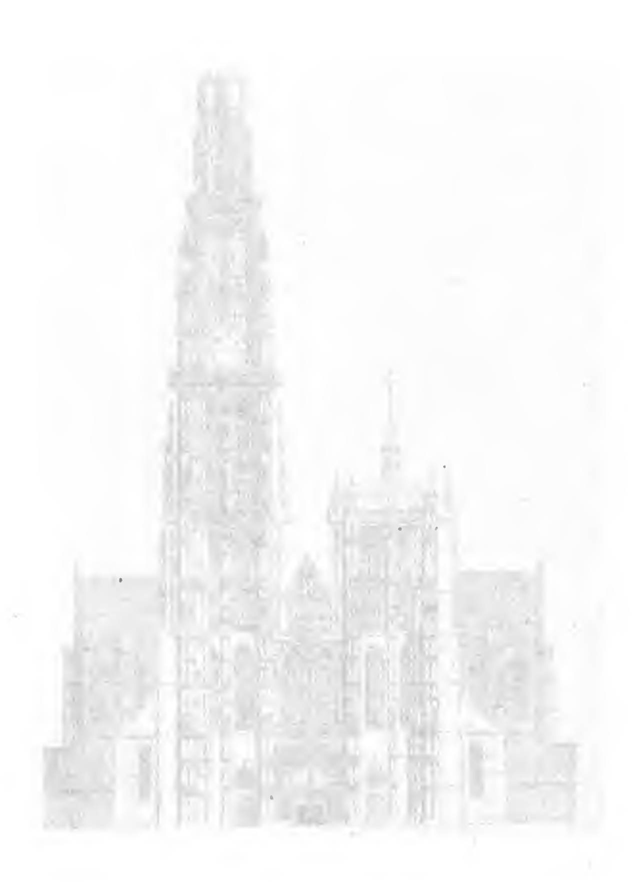
IM K. WÜRTTEMBERG

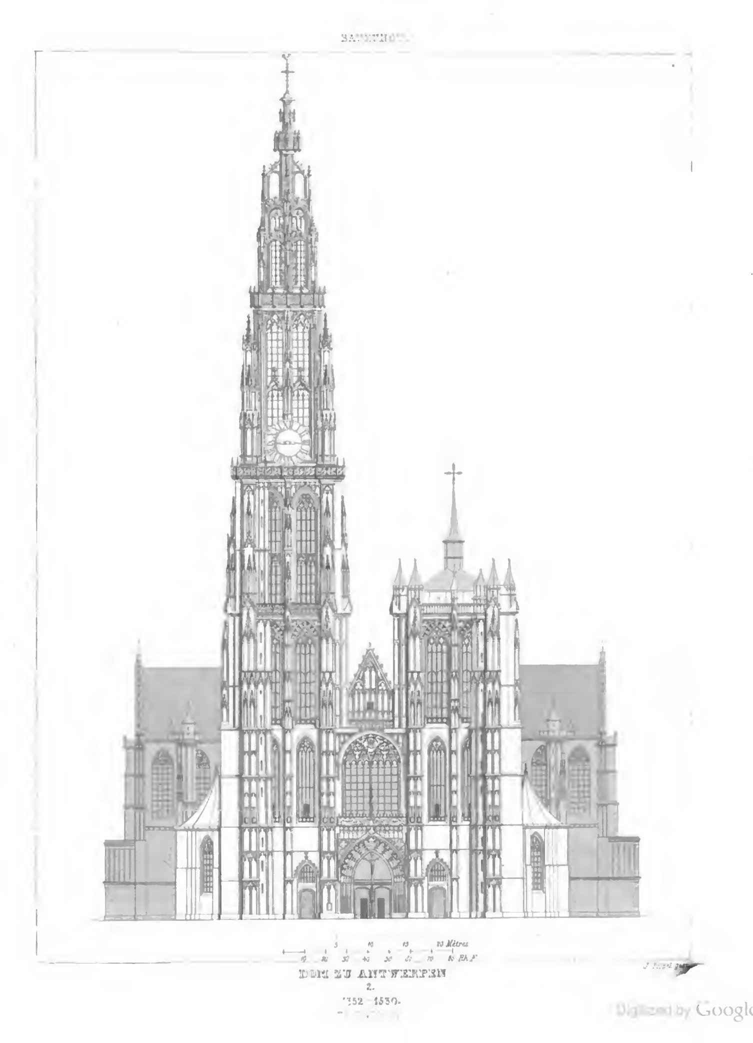
4.



DOM ZU ANTWERPEN

1352–1530

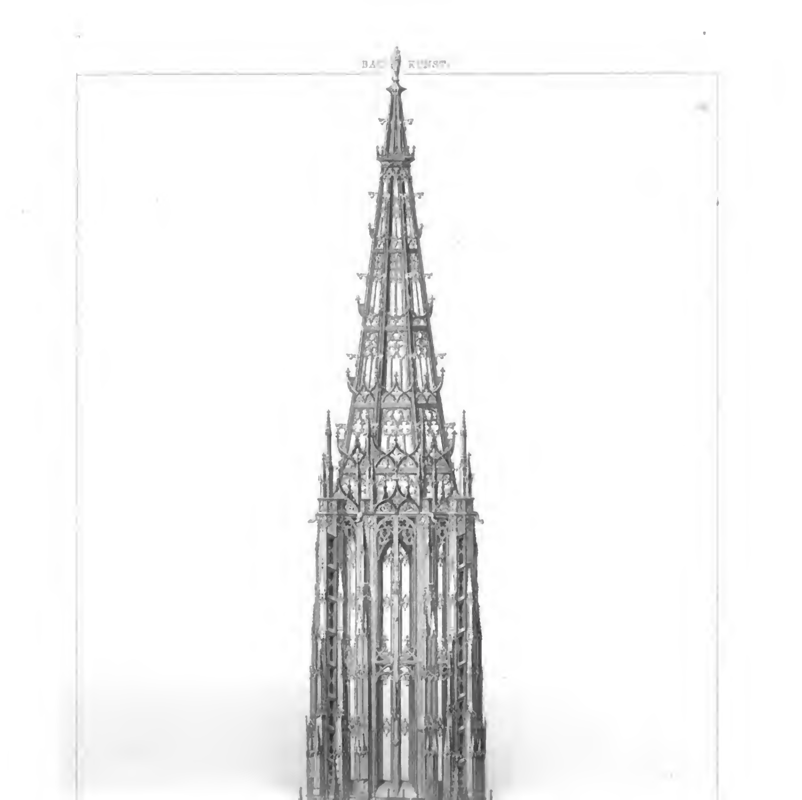


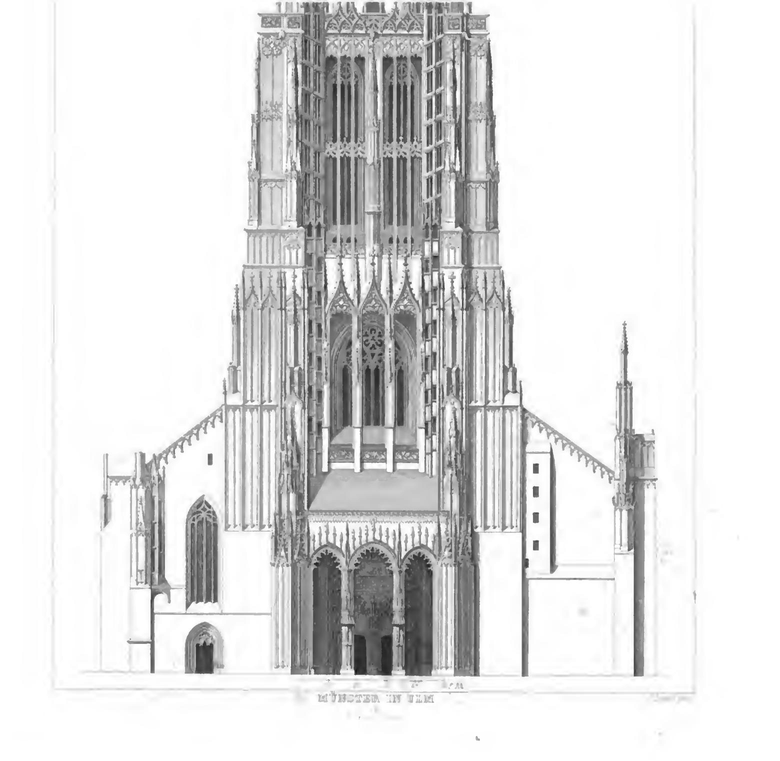


DOM ZU ANTWERPEN

2.

1352 – 1530.


KUNST.



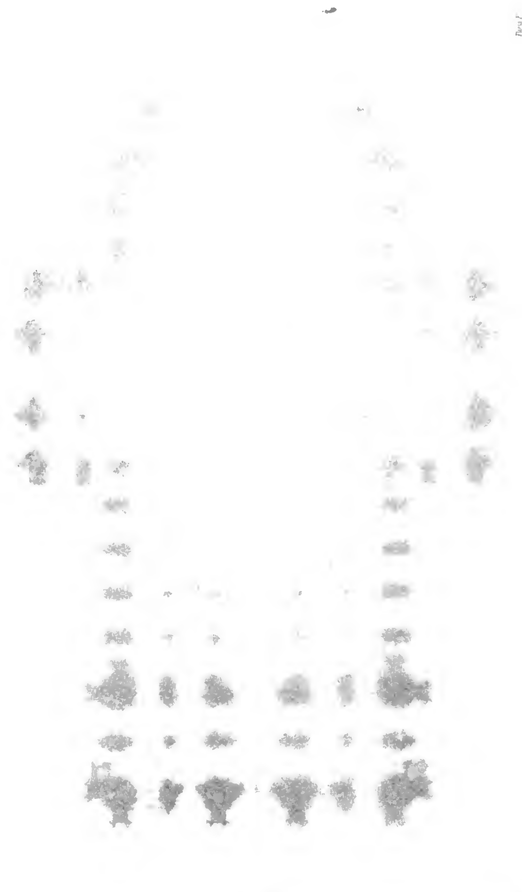
MÜNSTER IN ULM

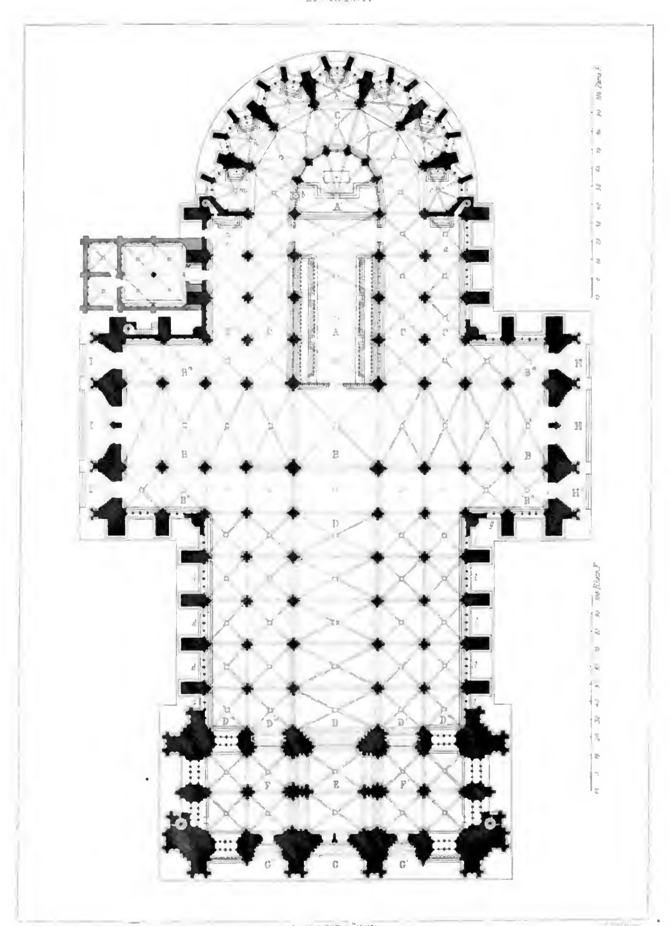


DOM VON KÖLN









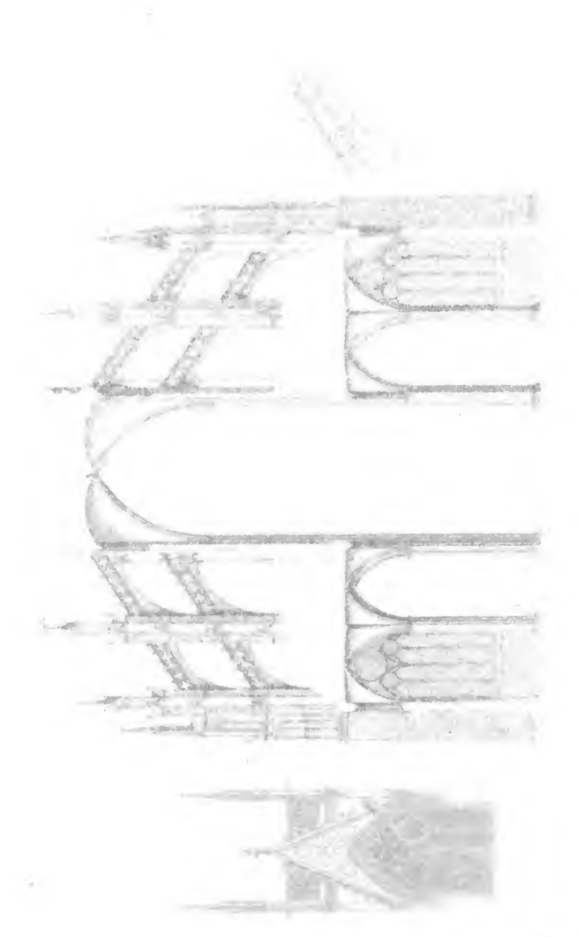
DOM ZU CÖLN

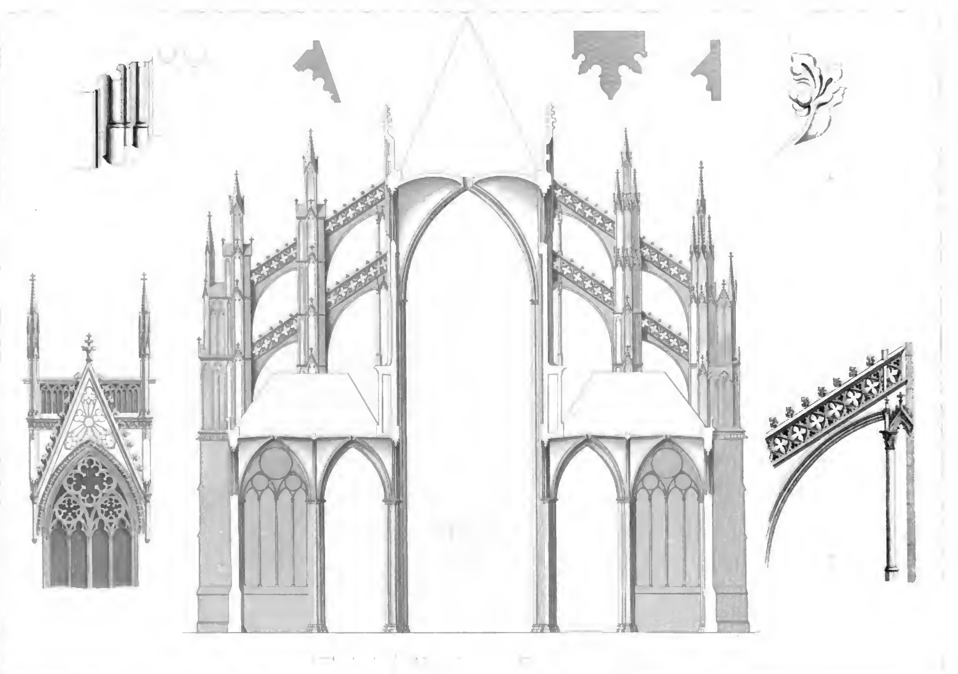
3.





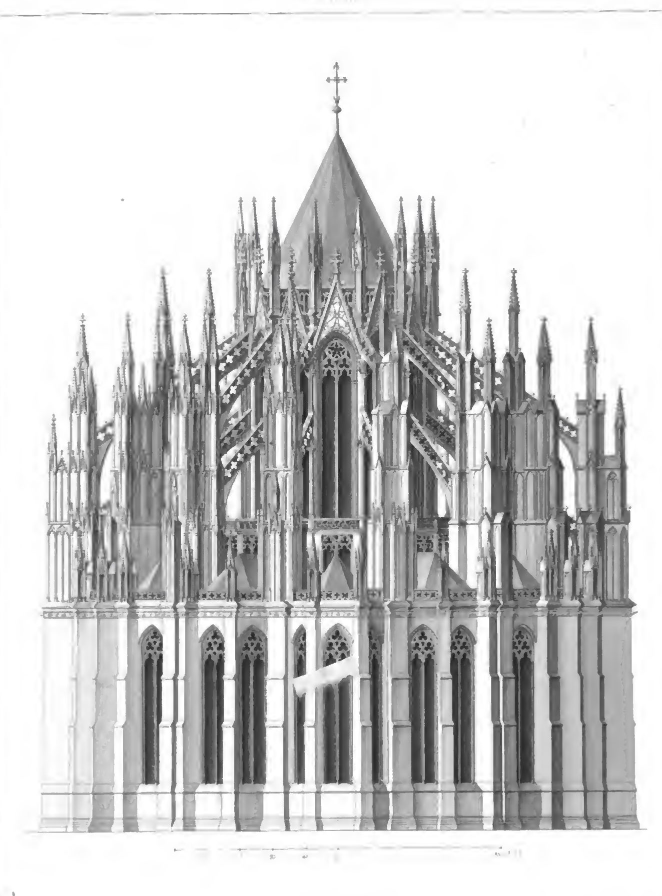
DOM VON CÖLN



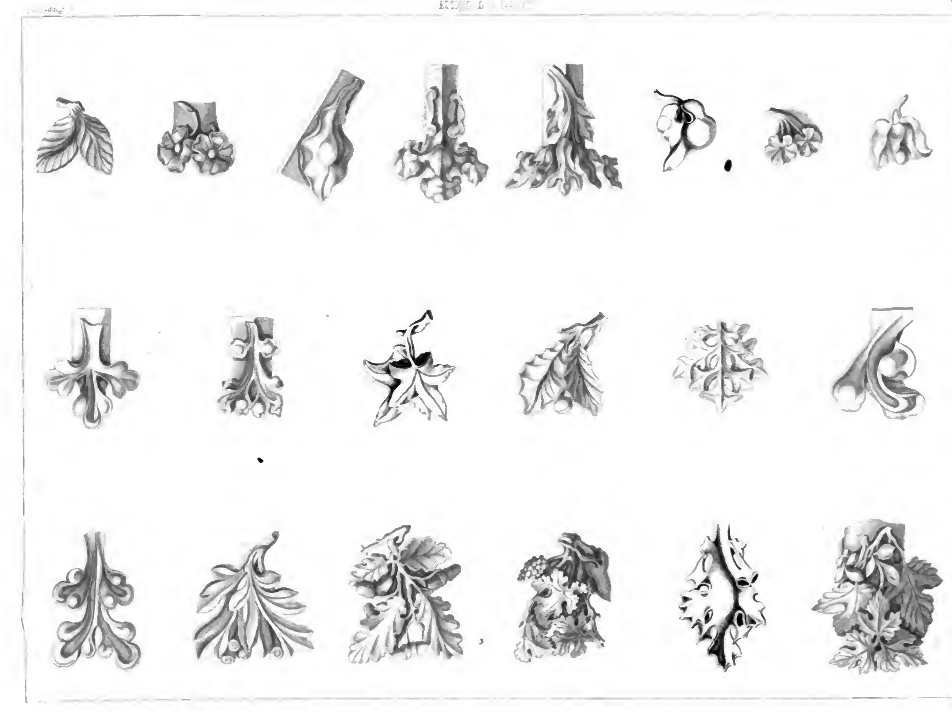


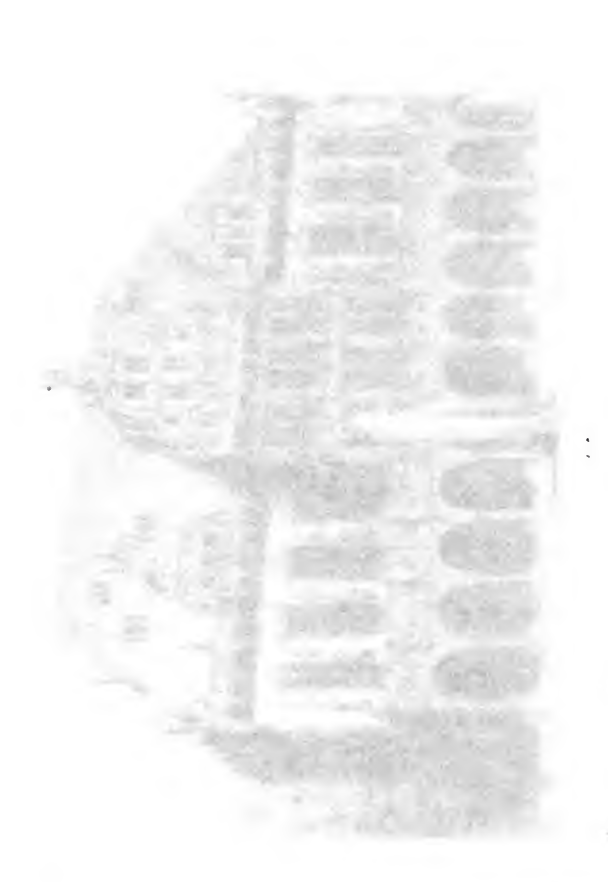
DOM VON CÖLN













DAS RATHHAUS IN BREMEN

ZWEITE ABTHEILUNG.

BILDNEREI.

DIE AUFERSTEHUNG CHRISTI.

Elfenbeinrelief vom Jahre 1000.

Mit einer Bildtafel in der Grösse des Originals.

Die hohe Bedeutung, welche die Werke der deutschen Bildnerei und Malerei aus der Zeit Kaiser Heinrichs II., sowohl ihres innern Werthes wegen, als in Beziehung auf die gleichzeitigen Kunstzustände in andern Ländern, für die Geschichte der deutscheu Kunst haben, bestimmt mich, die Grenzen für Mittheilungen aus dieser Schule von Bamberg möglichst weit zu ziehen. Ich füge desshalb zu den bereits früher veröffentlichten Elfenbeintafeln, die sich auf Einbänden kostbarer Kirchenbücher des Bamberger Domschatzes befinden, hiermit noch eines, das unfehlbar dieselbe Bestimmung gehabt hat, und nach seinen künstlerischen Merkmalen aus derselben Quelle stammt. Es war von dem unermüdlich eifrigen Sammler, Herrn v. Reiter, in Bamberg aufgefunden und aufbewahrt worden, und ist mit dessen ganzer Sammlung dem königl. bayrischen Nationalmuseum einverleibt.

Der Gegenstand des Reliefs ist die Auferstehung Christi, und zwar, wie man sieht, in höchst eigenthümlicher Auffassung. Zur Linken steht ein Grabmal in Form römischer Columbarien; zu beiden Seiten desselben haben Wachen sich aufgestellt und angelehnt; andre liegen auf dem Hügel daneben am Boden. Von der rechten Seite her kommen die drei Marien, das Grab zu besuchen, bleiben aber vor der Erscheinung stehen, die vor dem Grabe sich ihnen darbietet, einer jugendlichen Gestalt, die da sitzt mit ausgestreckter Rechten sie bedeutend, und in der wir einen Boten des Himmels erkennen. — Soweit stimmt die Darstellung mit vielen andern desselben Gegenstandes, namentlich auch mit dem von uns mitgetheilten Relief im II. Bande der Denkmale, Bildnerei p. 1. Hier aber ist die Gestalt des erstandenen Heilandes selbst hinzugefügt und zwar in einer Weise, wie ihn — soweit mein Wissen reicht — ein andres Kunstwerk nicht darstellt. Er steigt starken Schrittes den Hügel hinan, an der Hand gefasst von einer andern, aus einem Vorhang herabreichenden Hand, womit zweifellos die Hand Gottes bezeichnet ist, die ihn aus der Gewalt des Todes befreit hat und ihn — und das ist das Besondere — zu sich emporzieht, so gewissermassen Auferstehung und Himmelfahrt in eins verbindend.

Hinter dem Grabmal steht ein Baum, dessen Früchte von Vögeln (Raben scheint es) abgefressen werden.

In überraschender Weise tritt uns hier der Hauptcharakterzug der ältern deutschen Bildnerei, vornehmlich der Bamberger Schule, der Zusammenhang mit den Ueberlieferungen

der altrömischen Kunst, entgegen. Schon der Baum mit den pickenden Vögeln neben dem Grabmal ist ein Motiv aus der antiken Kunst, das tausendfach an Sarkophagen wiederkehrt, und womit der Untergang des Leiblichen und seine Aufnahme in einen höhern Lebensorganismus, Tod und Unsterblichkeit, bezeichnet sind. Das Grabmal mit seinem Tempelchen über der Grabkammer, mit den Bildnissen in Medaillons, den Statuen der Verstorbenen in Nischen, mit seinem Säulchen-Umgang, und den Akanthus-Blättergesimsen scheint wie entlehnt aus der Via Appia; ebenso ist die Anordnung der Gewänder wie die Formen des Faltenwurfs römischen Vorbildern sichtlich nachgebildet. Dagegen haben wir für den Aufbau des Bildes, für die Composition als solche keine Vorbilder in der antiken Kunst, und ebenso neu sind die Gedanken und ihre Darstellung. Mit grossem Geschick sind die Figuren auf der Tafel vertheilt, so dass ohne strenge Symmetrie doch ein Gleichgewicht sowohl zwischen links und rechts, als zwischen oben und unten herrscht. Auch der Pyramidalform der Anordnung ist bereits Rechnung getragen und wo nicht — wie bei der horizontalen Frauen-Gruppe — vielleicht eine bestimmte Absicht (auf den Ausdruck einer ziemlich gleichen Empfindung) damit verbunden.

Die Darstellung ist sehr lebendig, in den Motiven mannichfaltig und ausdrucksvoll. Die vorderste der Frauen hat erschrocken die Arme sinken lassen und steht starr, die zweite drückt schon drängende Neugier aus, während betrübtes Nachdenken die dritte charakterisiert; alle aber gleichmässig Trauer und Seelenbekümmerniss kund geben. Der Engel, nach dem Evangelium des Marcus ein (flügelloser) Jüngling, hebt die Hand, zugleich Stillstand gebietend und Segen gebend, empor. Die Wächter verstehen die Pflichten ihres Amtes vortrefflich; zwei schlafen und zwei wachen. Der Eine der Wachenden aber beobachtet aufmerksam die nahenden Frauen; der Andre ist von der Erscheinung des Erstandenen heftig erschreckt, so dass alle vier der Aufgabe, das Grab zu hüten, gleich dürftig entsprechen.

Die bedeutendste Figur ist die des Erstandenen, der mit leidenschaftlicher Hast, gleich einem Fliehenden den Berg hinanstürmt. Auffallend ist dabei seine Bartlosigkeit, die er übrigens mit den Wächtern theilt, deren ausserdem keiner eine kriegerische Kleidung, und nur einer eine Waffe hat.

Wohl sind auch hier die Proportionen der Figuren, wie bei den andern Bamberger Reliefs, und wie an den spätrömischen Sarkophag-Bildnereien, auffallend kurz, und manche Theile, z. B. Hände und Füsse, etwas unförmlich. Im Ganzen aber macht das Werk den Eindruck einer künstlerisch sehr hoch zu stellenden Arbeit. Das Gefälte ist mit grossem Verständniss der Formen angelegt und ausgeführt und die Motive sind sehr bezeichnend, wie vornehmlich die gezogenen Falten bei der starken Bewegung des aufwärts steigenden Heilandes.

Eine grosse Vollkommenheit der Technik zeigt die Behandlung des Reliefs, sowohl was das Einhalten der Fläche, als die Bearbeitung des Elfenbeins angeht. Unstreitig gehört es zu den Perlen der Sammlung des bayrischen Nationalmuseums und zu den schönsten Zeugnissen früher Kunstthätigkeit in Deutschland.

DAS GRABMAL DER H. URSULA
IN S. URSULA ZU CÖLN.

6 F. 5 Z. lang, 1 F. 10 Z. breit, 11 Z. dick.

Hierzu eine Bildtafel.

Wir sprechen von guten und schlechten Zeiten in der Kunst, und meinen mit letztern die des Verfalles. Dass etwas Schlechtes aus guten Zeiten stammen könne, dünkt uns unwahrscheinlich; aber dass etwas Gutes in schlechten Zeiten entstanden sei, nahebei, wenn nicht geradezu — unmöglich. Und dennoch zeigt uns die Geschichte einzelne Werke, die durch ihre Vortrefflichkeit ihre Zeit herauszufordern oder das Urtheil über sie Lügen zu strafen scheinen.

Derart sind die Pilasterreliefs von Allio Milanese vom J. 1655 an der Capella del Santo in S. Antonio zu Padua; derart ist fast Alles, was Schluter in Berlin gethan. Dahin müssen wir auch das Grabmal der heil. Ursula im nördlichen Seitenschiff der Kirche gleichen Namens zu Cöln rechnen. Es ist ein Sarkophag von schwarzem Marmor mit einer Deckplatte von weissem Marmor, aus der die liegende Gestalt der heil. Ursula gemeisselt ist. Das Haupt mit einer Königskrone geschmückt, und sanft zur Seite gelegt, mit geschlossenen Augen auf einem gestickten Kissen ruhend, über welches das aufgelöste Haar in reichen Locken herabwallt, über dem lose anliegenden faltenreichen Kleid einen mit Pelz gefütterten, mit einem Hermelinkragen versehenen Mantel geschlagen, so dass Vorderarme, Brust und Füsse sichtbar bleiben, beide Arme gleichmässig auf die Schenkel gelegt, beide Füsse gleichmässig neben einander gesetzt — so, mit keinem Zeichen eines andern als des Todten-Schlafs, liegt die Heilige auf der Decke ihres Sarkophags, in der Linken die Palmen, das Siegeszeichen des ewigen Lebens, haltend.

Schon in dieser grossen Einfachheit und Anspruchlosigkeit liegt ein gewinnender Zauber, der durch Wahrheit und Schönheit beträchtlich gesteigert wird. Da ist keine Bewegung gesucht, oder nur zum Schein angewendet. Die hier liegt, schlaft nicht etwa, sie ist eine wirklich Todte; und dennoch ist in dieser absoluten Ruhe des Todes soviel Anmuth, dass das Leben nicht gewichen scheint; und wie noch die körperliche Hülle nicht zerfallen, das Blut die Hände noch schwellt, liegt der Hauch der scheidenden Seele in den Zügen des Angesichts, dass es verklärt die Welt der Verklärung sieht.

Voll, schön und naturtreu sind die Formen von Gesicht und Händen; gleich fern gehalten von kalter Idealitat und dem Gypsabguss über dem Modell; das Gesicht hat mehr

Bildniss- als Idealzüge, und doch wird man gern darin die Heilige erkennen und verehren. Die Anordnung des Gewandes zeugt von klarer Erkenntniss der künstlerischen Bedeutung und Wirkung desselben. Nicht allein, dass dadurch die Gestalt gehoben, der ganze Oberkörper im Verhältniss zu dem mehr verhüllten Unterkörper sichtbar gemacht ist, so ist auch durch den Zug der Falten noch die leise Bewegung ausgedrückt, die der Körper in der ihm gegebenen Lage machen musste. Besonders schön in dieser Beziehung ist das Gewand über der Brust und die Bekleidung der Arme. Allerdings haben die Formen nicht die Strenge des alten Styles und die Linien sind oft etwas schwankend; aber die Motive sind doch alle deutlich ausgesprochen und zwischen Flächen und Falten herrscht keinerlei Verwirrung.

Zu den Füssen der Heiligen ist eine Taube angebracht; eine Erinnerung an die Taube, die an der Stelle, wo das Grabmal jetzt steht, die Reliquien der H. Ursula aus dem Boden gescharrt hat.

Ist nun auch die ganze Figur möglichst rein im Styl gehalten, so dass sich selbst gegen die Anordnung des Gewandes und gegen Falten-Züge und Brüche nicht viel einwenden lässt, so bleibt doch die Wirkung des Zeitgeschmacks nicht ganz aus. Schon die Verzierungen der Krone und des Kissens, sowie der Mantelschliesse haben die ausgearteten Renaissance-Formen; aber noch bestimmter spricht der Geschmack des Jahrhunderts aus den ganz unmotivierten, gleichsam aus dem Boden aufschiessenden Voluten neben den Füssen der Heiligen und der Bandschleife dazwischen; Dinge übrigens, die nicht im Stande sind den Eindruck des vortrefflichen Werkes zu schwächen, oder seinen Werth, durch den es über seiner Zeit steht, zu beeinträchtigen.

Am Kopfende des Sarkophags steht die Inschrift: SEPULCRUM S. URSULAE; am Fussende: INDICIO COLUMBAE DETECTUM; an der Seite der linken Hand mit der Palme steht: JOANNES CRANE SAC. CAES. MAJ.[tis] COSILIARIS IMP. AULICUS ET MARIA VERENA — dann zur Rechten: HEGEMILEHEN CONJUGES HOC VIVO MARMORE INCLUDI FECERUNT A° MDCLIX.

MARIÄ EMPFÄNGNISS
IN S. URSULA ZU CÖLN.

Hierzu eine Bildtafel.

Die Uebergangsstufen aus einem ältern Styl in einen neuen sind in der Kunst fast interessanter, als die scharf ausgeprägten Stylarten selbst. Denn wenn hier die Motive der Umwandlung bereits verwischt sind und die Formen alle den gleichen Werth haben, tritt dort in dem Gegensatz zwischen dem noch festgehaltenen Alten und dem versuchten Neuen die nachdrückliche Bedeutung jedes Einzelnen deutlicher hervor. Die cölnische Schule des vierzehnten und der ersten Jahrzehnte des fünfzehnten Jahrhunderts zeichnet sich durch eine besondere Weichheit aus, durch eine auffallend geschwungene Bewegung der Gestalten, so dass an ihnen Hüfte oder Unterleib, namentlich bei weiblichen Figuren, stark hervortreten und wellenförmige Linien bilden. Der gleiche weiche Schwung herrscht in den Falten der Gewänder vor, bei denen ebenso sehr scharfe Brüche, wie Unterbrechungen der langgezogenen Linien überhaupt mit Sorgfalt vermieden werden. In den Formen des Gesichts und der Körpertheile ist eine ideale Auffassungsweise massgebend, wird aber ganz besonders durch eine Vorliebe für das Rundliche und Weiche bestimmt. Und übereinstimmend damit ist eine entschiedene Hinneigung zur Milde des Ausdrucks und jeder Bewegung.

Der neue Styl, der um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts von Flandern eingeführt wurde, steht dazu auf mannichfache Weise im Gegensatz. Hier herrscht in der Haltung der Figuren die Senkrechte fast zu sehr vor und eine gewisse Steifheit in Verbindung mit ziemlich eckigen Bewegungen unterscheidet sie sichtlich von denen der cölnischen Schule. Der Styl der flandrischen Schule liebt die langen, einförmigen Linien und weichen Umbiegungen der Falten nicht, und verlangt eine grössere Belebtheit der Formen und schärfer ausgeprägte Gegensätze durch Faltenbrüche und vertiefte Gewandflächen. Für die Gesichts- und Körperformen verweist er die Künstler nicht an ihr ideales Vorstellungsvermögen, sondern an die wirkliche Natur, an Individuen, an's Modell, und damit erklärt er sich ziemlich entschieden gegen die weiche Rundlichkeit und Unbestimmtheit der Cölner. Für den Seelenausdruck aber weist die flandrische Schule keine anderen Wege an, als welche die cölnische Schule lang vor ihr eingeschlagen.

Wenden wir uns nun nach dieser Betrachtung zu unserer Heiligen aus St. Ursula, so werden wir bald wahrnehmen, dass der Geist beider Schulen bei ihr thätig gewesen ist. Die stark ausgebogene Hüfte, das ideale mit besondrer Freude an der Schönheit geformte Antlitz der Jungfrau, die milde Neigung ihres Hauptes haben ihren Ursprung in der cölnischen Schule. Selbst in den langgezogenen Falten des Gewandes blickt der alte Formensinn noch

durch; aber der einfache Zug genügt dem Künstler nicht mehr, er muss die Falten in grösseren oder kleineren Zwischenräumen durch leise Einbiegungen oder Drucke unterbrechen, ohne indess schon zu scharfen Brüchen überzugehen. In den Händen erkennt man deutlich das Studium nach dem Modell; aber in den etwas kurzen Verhältnissen der ganzen Gestalt gibt sich wieder der Gegensatz der cölnischen Schule gegen die flandrische kund, die viel eher die Verhältnisse etwas zu gestreckt nahm.

Aus der Anordnung des Gewandes spricht ein entschieden künstlerischer Sinn, obschon damit den Armen ein zu geringer Wirkungskreis gelassen ist, so dass die Hände, was sie in Beziehung zum Kopfe nicht sind, unverhältnissmässig gross erscheinen. Auch hat der Künstler offenbar in der Absicht Knie und Schenkel des rechten, von Kleid und Mantel zugleich bedeckten Beines bemerkbar zu machen, den Zusammenhang der Glieder aus den Augen verloren, was bei seinen sonstigen Verdiensten wehe thut.

Die Darstellung verdient noch die besondere Bemerkung, dass sie nicht ganz gewöhnlich ist und Vielen unverständlich sein dürfte. Was sollen bei einer heiligen Jungfrau die so gegen aussen gekehrten Hände, die fast wie Abwehr aussehen? Auf den burgundischen Messgewanden im VI. Bande der Denkmale (Malerei p. 7) kommt dasselbe Motiv, freilich viel feiner empfunden vor. Aber es ist nicht zu verkennen, dass der cölnische Künstler in gleicher Weise das Empfangen im heiligen Geiste hat ausdrücken wollen.

Der Name des Künstlers ist nicht bekannt. Von seiner Hand sind auch die Statuen Christi und der heiligen Ursula, die neben der Statue der heiligen Jungfrau an den Pfeilern gegenüber dem Eingang zur Kirche S. Ursula in Cöln aufgestellt sind. Eine Jahrzahl ist ebenso wenig, als der Künstlername, den Arbeiten hinzugefügt, die ich, nach dem Styl urtheilend, in das erste Jahrzehnt der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts setze.

SCHMUCKKÄSTCHEN
AUS S. URSULA IN CÖLN.

9 Zoll 2 Linien lang, 3 Zoll hoch, 4 Zoll breit.

Hierzu 2 Bildtafeln.

Die Kunst des Mittelalters stand grossentheils im Dienst der Kirche und ihre schönsten und bedeutendsten Denkmale sind religiösen Inhalts, oder wenigstens — wie die Grabdenkmale — religiösen Ursprungs. Bei der Kunstlust aber, die das ganze Leben durchdrang und sich auf Waffen, Trachten, Hauseinrichtungen und bis auf die kleinsten Geräthschaften erstreckte, konnte es nicht fehlen, dass auch weltliche Gegenstände als Grundlage für künstlerische Darstellungen benutzt wurden. Die häufigste Veranlassung dazu bot das Hausleben mit seinen gemüthlichen Beziehungen, die lieblichste jedenfalls die Gründung eines eigenen Haushaltes, ein Hochzeitsfest.

Für Hochzeitsgeschenke aber — welches Thema wäre passender und böte mannichfaltigere, reizendere Motive dar, als die Liebe? Und so sehen wir dasselbe an verschiedenen, namentlich dem häuslichen Luxus gewidmeten Gegenständen, Spiegeln, Truhen, Schmuck- oder Geldkästchen etc. in vielfältigen Darstellungen behandelt. Allerdings haben die wenigsten derselben wirklichen Kunstwerth, denn die meisten sind Arbeiten des Handwerks, mehr auf Vorrath als auf Bestellung, mehr nach Vorlagen als nach eigener Erfindung ausgeführt. Aber einestheils gibt ihnen der leitende Gedankengang, wie er sich mit leichten Wandlungen hundertfältig wiederholt, durch das darin ausgesprochene Walten dichterischer Pantasie eine Bedeutung für die poetische Anschauungsweise unserer Vorfahren, anderntheils erkennen wir noch in den dem Handwerk überantworteten Formen den herrschenden Geist der Kunst, dessen nicht geringstes Verdienst es war, auch den untergeordneten technischen Thätigkeiten einen höhern Schwung zu geben.

Das beliebteste, in vielen Wandlungen behandelte Thema ist die Liebe; sie bildet auch den Inhalt der Reliefs an dem Schmuckkästchen von S. Ursula, die wir hier in Abbildung geben. Ehe wir jedoch dieselben näher ansehen, wird es gut sein, sich einige andere Arbeiten verwandten Inhalts zu vergegenwärtigen, wobei ich auf die Abbildungen in den „Trachten und Geräthschaften des Mittelalters von J. v. Hefner-Alteneck" verweisen muss, die den deutlichsten Aufschluss gewähren.

Eine fast unerlässliche Gestalt in diesen Darstellungen ist die „Frau Minne" oder „Frau Venus", an deren Stelle auch zuweilen der Liebesgott Pfeile entsendet. Sie selbst ist in der Regel mit zwei Pfeilen, der Liebe und der Gegenliebe bewaffnet, womit sie die etwaigen Ver-

wicklungen löst und die Geschichte zur Entscheidung bringt. Eine der beliebtesten Darstellungen ist „die Erstürmung der Minneburg“, wobei es kaum blutende Herzen, geschweige denn blutige Köpfe abgibt. Im Gegentheil sind die belagerten Jungfrauen, die sich mit Blumenlanzen wehren, oder ihre Feinde mit Blumen überschütten, und denen Frau Minne oder ihr Sohn mit Liebespfeilen beisteht, sehr gern bereit, die Stürmenden am Fenster mit Küssen zu empfangen, auch wohl selber die Thore zur Uebergabe zu öffnen. An einen ernstlichen Widerstand wird in der Minneburg nicht gedacht.

Oefters liegt den Darstellungen ein Epos, eine Erzählung zu Grunde und es ist zu bemerken, dass besonders Frankreich reich an solchen Liebesgeschichten ist, welche den Stoff zu bildlichen Darstellungen auch der deutschen Kunst geliefert. Eines der schönsten Beispiele gibt ein Teppich vom Ende des 14. Jahrh. in der Sammlung des k. preuss. Kammerherrn v. Mayenfisch in Sigmaringen, abgebildet in v. Hefner-Altenecks Trachten und Geräthschaften III. 3. 4. Es ist die Geschichte der Liebe Wilhelms von Hennegau zur königlichen Prinzessin Amelie von England, die beim Bretspiel beginnt und — soweit der Teppich reicht — mit einer Entführung endet.

Charakteristisch ist dabei, dass die Geliebte, zuerst über die Werbung empört, bald in heisse Liebe übergeht, die sich auch in Anfechtungen treu bewährt, während der Geliebte durch ritterliche Thaten des verheissenen Glücks sich würdig zu machen sucht.

Betrachten wir nun unser Schmuckkästchen, so will uns aus diesen Darstellungen keine bekannte, oder bestimmte Geschichte entgegentreten; vielmehr scheint es, als solle der Welt Liebeslauf in allgemeinen Zügen darin geschildert sein. Auf Taf. 1. 1. sehen wir einen Jüngling und eine Jungfrau beim Bretspiel, dem gewöhnlichen Vorspiel der Herzensgeschichte. Die Jungfrau ist durch den Zug, den der Gegner mit grosser Sicherheit eben thut, sichtlich in Besorgniss versetzt. Das Spiel ist verloren, und der Sieger verlangt (in 2) den Spiel-Preis: einen Kuss, den sie verweigert. — Nun folgt das dritte Feld (3) mit dem Schloss des Schatzkästleins. Sinnreich hat der Künstler neben das Schloss, das Sinnbild der verschlossenen Zukunft, das Paar gestellt, der Jüngling sehnsüchtig schauend, die Jungfrau den prüfenden Blick auf ihn gerichtet. Wunderlicher Weise sitzt, wie zum Hohne, ein Affe vor dem Jüngling, während die Jungfrau das wachsame treue Hündchen bei sich hat.

Im vierten Felde gestattet die Jungfrau bereits eine zarte Liebkosung und lässt sich, trotz des Widerspruchs ihres treuen Hündchens, am Kinn streicheln.

Im 5. Felde, d. i. der zweiten schmalen Seite, sehen wir die Vertraulichkeit wachsen; die Geliebten wiegen sich auf den Zweigen eines Baumes, sie mit dem Hündchen in Arm, er mit dem Falken auf der Hand; unter ihnen verfolgt sinnbildlich ein Jagdhund den fliehenden Hasen. Im 6. Feld empfängt der Glückliche aus der Hand der Geliebten, sei es für eine rühmliche That, sei es zu einer Festverherrlichung, einen Kranz, im siebenten rückt er endlich mit der Sprache heraus und verlangt das Jawort, mit dem sie noch immer zaghaft zurückhält. Aber auf dem 8. Feld ist die Schlacht entschieden: Beide knieen vor Frau Minne, die in den Zweigen eines Baumes thront und ihre Pfeile in Beider Herzen senkt.

Nun kann er im 9. Felde mit einem Geschenke, einem Gürtel nahen und ihre Augen bleiben liebevoll auf ihm ruhen.

Hiemit wäre der erste Hauptabschnitt der Geschichte gegeben; und würde kein anderes Bild folgen, so könnte das letztgenannte auch wohl so gedeutet werden, dass er den Gürtel der Geliebten gelöset.

Aber die Geschichte ist noch nicht zu Ende. Der Deckel liefert die Fortsetzung. Der Jüngling nimmt Urlaub von der Geliebten — auf Taf. 2. im 10. Felde. Er sitzt zu Pferde, um auf Abenteuer auszureiten, und sie gibt ihm mit zärtlicher Umarmung den Abschied. Nun folgt im 11. Felde eine zweite Bekränzung, die wir als Lohn rühmlich vollbrachter Thaten zu betrachten haben. Im 12. Felde beschenkt der Jüngling die Geliebte mit dem Ring und im 13. erfolgt die endliche Vereinigung.

Die Darstellungen sind fast ohne Ausnahme so allgemein gehalten, dass sie unter dem Beistand phantasiereicher Auslegung auf alle etwaige besondere Verhältnisse und Erlebnisse bezogen werden könenn und damit trefflich zum Schmuck eines Hochzeitsgeschenkes passen.

Die Anordnung des Deckels mit den spitzbogigen Arcaden gibt diesem Theile der Geschichte eine höhere Bedeutung, und lässt damit durchschimmern, dass es hier mit den Hoffnungen der Liebe zur Entscheidung kommen werde.

Die Art der Darstellung betreffend, so sind freilich die Motive alle mehr nur angedeutet, als durchgebildet; allein dessenungeachtet machen sie mit der darin herrschenden Naivetät den Eindruck der vollen Wahrheit, die Jungfrau mag sich gegen die Liebkosungen sträuben (wie in 2), oder sie geduldig hinnehmen (wie in 4), oder Freude daran haben (wie in 5), oder sie erwiedern (wie in 10). Wie bedeutungsvoll ist der Unterschied der beiden Bekränzungen! Wie steht die Jungfrau noch fremd über dem sehnsüchtig Aufblickenden (in 6)! wie neigt sie sich liebevoll zu ihm (in 11)! So ist die zaghafte Anhörung seines Liebes-Antrags vortrefflich in der Kopfhaltung des Mägdleins (in 7) kundgegeben, und ebenso in der Kopfhaltung (in 9) das volle, freie Einverständniss; ganz besonders glücklich aber ist des Jünglings sanfte Ueberlegenheit und der Jungfrau Erstaunen im ersten Bilde ausgedrückt.

An Formen und Verhältnisse darf man keine grossen Anforderungen machen; namentlich sind die letztern ziemlich willkürlich behandelt; selbst die Grössenverhältnisse nicht durchgeführt, so dass bald die Jungfrau überragt, wie in 11, bald der Jüngling, wie in 12. Dennoch ist in den Gewändern klares Verständniss und richtiger Faltenzug. Auffallend ist vielleicht bei dem Jüngling die Kapuze, bei ihr (auf Taf. 8) der Schleier, aber keines von beiden darf auf klösterliches Leben bezogen werden. Ebenso wenig ist der Reif um den Kopf eine fürstliche Auszeichnung: es ist eine übliche Tracht, wie das andere auch.

Die Ausführung dieser Reliefs verräth eine ganz geschickte Hand; und selbst wenn sie mehr einem Handwerker als einem Künstler angehören sollte, könnte man ihr das künstlerische Gefühl für feinere Bewegung der Linien und reine Ausbildung der Formen, ja selbst für den sprechenden Ausdruck nicht absprechen. Die Reliefs sind von Elfenbein; Schloss Bänder, Scharniere von Bronze.

Der Styl der Architektur, wie er in den spitzbogigen Arcaden des Deckels sich kund gibt, weist, mehr fast noch als die Zeichnung der Figuren, auf das Ende des 14. Jahrhunderts hin.

Schliesslich sei hierbei eines ganz ähnlichen Kästchens gedacht, das sich in der herzoglichen Sammlung zu Gotha befindet, und auf welchem namentlich die Bekränzungsscene sich fast wörtlich wiederholt, nicht gerechnet, dass die Art der Arbeit sich so gleicht, dass man an Einen Urheber für beide Kästchen denken möchte. Hier ist die Folge des Reliefs diese: Der Jüngling bittet knieend um Liebe, ohne Bescheid zu erhalten; Jüngling und Jungfrau stehen beide neben dem Schloss des Kästchens, wie in S. Ursula, vor der verschlossenen Zukunft; die Ungewissheit wirft ihm aufs Krankenlager, der Arzt ringt sorgenvoll die Hände, aber die Aerztin legt die heilende Hand auf. Doch muss der Jüngling durch Thaten das Herz verdienen: er kämpft in christlicher Ritterrüstung mit einem Muselmann. Danach wird er bekränzt als Sieger über den Christenfeind. Aber er hat noch einen zweiten Kampf zu bestehen. Die Dame hat sich selbst aufs Reiterross gesetzt und legt gegen ihn die Lanze, freilich nur einen grünenden Zweig, ein. Gewiss ist er überwunden; denn alsbald sehen wir ihn zu ihren Füssen, einen Blumenstraus erhebend als Lohn der Siegerin, die schliesslich sich entschliesst, mit ihm auf Einem Pferde auf und davon zu reiten. Eine Darstellung, die mehrfach an den Teppich mit der Geschichte von Wilhelm von Hennegau und Amelie erinnert. Der Deckel des Gothaischen Kästchens enthält heilige Gegenstände und gehört ursprünglich nicht darauf.

APOSTEL AUS DER VORHALLE
DES DOMES ZU MÜNSTER.

7½ F. hoch.

Hierzu eine Bildtafel.

Im vierten Bande der „Denkmale" Baukunst p. 13, bei Gelegenheit des Domes von Münster, habe ich versprochen, auf die Bildnereien der Vorhalle zurückzukommen und will hiermit mein Wort lösen.

Diese Vorhalle ist ein Werk vom Anfang des 13. Jahrhunderts. Ihre Gewölbe ruhen auf zwei freistehenden Säulen, deren Formen dem Uebergangstyl angehören. Drei Wände der Vorhalle sind mit überlebensgrossen Statuen geschmückt, für welche achtzehn Plätze bestimmt waren. Nicht alle sind mehr besetzt und dürften die leeren Denkmale sein der religiösen Unruhen des 16. Jahrhunderts.

An der Seite links vom Eingang stehen vier Statuen, davon die eine ein Fürst in Waffentracht, und eine Frau mit dem Salbengefäss ist. Die Wand gegenüber dem Eingang wird durch das Portal der Kirche in zwei Theile getheilt; links stehen fünf Apostelstatuen, rechts zwei (drei sind herabgeworfen worden); an der Wand, rechts vom Eingang stehen noch zwei Apostel, ein Mönch und ein Bischof. Zwischen den Statuen stehen Säulen, die an den Seiten durch einen romanischen Bogenfries verbunden sind, an der Hauptwand aber Modelle von romanischen Kirchenchören tragen. Ueber den Statuen sind kleine romanische Baldachine angebracht. Unter den Statuen läuft ein Fries mit Rankenwerk in Relief hin, darin unförmliche Köpfe, und kleine, oft komische, auch wohl ernste, oder gleichgültige Figuren eingeflochten sind.

Die beiden Apostelfiguren, die ich in Abbildung mittheile stehen auf der Hauptwand links. Da besondere Merkmale fehlen, so lässt sich ihre Benennung nicht mit Gewissheit vornehmen. Sie scheinen die beiden Jacobus sein zu sollen.

Wir müssen uns die europäischen Kunstzustände zu Anfang des 13. Jahrhunderts vergegenwärtigen, um die Bedeutung dieser, frei aus dem Stein gearbeiteten, überlebensgrossen Statuen recht zu würdigen. Italien kann ihnen aus dieser Zeit nichts an die Seite setzen, das den Vergleich aushielt.

Wohl sieht man die Unsicherheit des Künstlers über Stellung und Bewegung der Figuren, über die Proportionen der einzelnen Glieder zum Ganzen (z. B. der linken Hand des Apostels zur Rechten zum Kopf, etc.); auch die Motive sind weder ausdruckvoll noch durchgebildet; und dennoch machen die Statuen den Eindruck einer bereits sehr entwickelten

zwei Arcaden aufgeführt, welche der Geisselung und der Kreuzigung Christi zur Einfassung dienen. Zwischen beiden Arcaden ist der Prophet Jeremias angebracht und über ihm Christus mit den Heiligen Felix und Nabor.

Das Dach ist mit Bildern von neuerer Hand bedeckt, zwischen denen Medaillons mit Engelbildern den leeren Raum ausfüllen.

Die beiden Statuetten auf unsrer Bildtafel sind von der linken Seite genommen und stellen Salomon und Jeremias vor. Salomon ist mit den Zeichen der Königswürde, der Krone, dem Scepter und dem Reichsapfel ausgestattet; sein Blick ist entzückt nach oben gerichtet. Bartlos, mit langem Haupthaar ist er sehr jugendlich gehalten; ein sehr weiter, langer Mantel mit einer die Schultern umhüllenden Kapuze bedeckt den Körper, selbst die Füsse und lässt nur Arme und Brust sehen. Jeremias ist als Greis mit langem Bart und Haupthaar abgebildet; seine Augen blicken schmerzlich bewegt empor, mit der verhüllten Linken hält er eine Schriftrolle, die Rechte lässt er auf dem Schenkel ruhen. Der Mantel lässt den ganzen rechten Arm und die Füsse frei. Die Arcaden haben die Kleeblattform, die Säulen, die sie tragen, verzierte Würfelcapitäle und formlose Basen mit Eckdeckblättern; der Grund der Nischen ist mit Schuppen bedeckt.

Auffassung und Styl der Figuren erinnern auffallend an die Bildnereien in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt (Denkmale Bd. V.), nur dass sie den Luxus der vielbewegten Gewandränder nicht theilen. Die Charaktere sind tief empfunden und mit Freiheit durchgeführt; in den Formen herrscht grosses Verständniss, so dass sich der Meister von jedem Fältchen Rechenschaft gegeben; nur die Bewegungen sind nicht ganz frei und harmonisch, und dem Gesammtumriss fehlt es in Folge davon an einer lebendigen Profilierung. Deutlich aber erkennt man in diesen Werken jene idealistische Anschauungsweise, die die Grundlage der ältern cölnischen Kunstschule ausmacht.

Der Meister ist nicht bekannt; für die Zeit der Entstehung aber gibt ausser dem Styl und dem Grad der künstlerischen Ausbildung die Einführung der Gestalt Kaiser Otto's IV. einigen Aufschluss, der in der Stellung eines Stifters oder Donators an der Vorderseite angebracht ist; so dass wir die Beschaffung des Werks ums Jahr 1200 annehmen können.

APOSTEL AUS DEM CHOR DES DOMES
VON CÖLN.

6 F. hoch.

Hiezu eine Bildtafel.

Der Künstler, der sich mit seinen Schöpfungen an Werke der Baukunst anzuschliessen hat, geräth leicht in die doppelte Gefahr, entweder durch zu grosse Nachgiebigkeit gegen die Natur sich von der Uebereinstimmung mit dem Genius der Architektur so weit zu entfernen, dass er ganz vereinzelt und losgerissen erscheint; oder durch eine zu weitgehende Berücksichtigung der architektonischen Anforderungen gegen eine naturgemässe Darstellweise zu verstossen. Wird durch ersteres ein feines Kunstgefühl verletzt, so ist auch das letztere nicht danach angethan, es zu befriedigen. Die cölnische Kunstschule des 14. und 15. Jahrhunderts ist nicht ganz frei zu sprechen von Ueberschreitungen im letztern Sinn; und namentlich gehören dahin die Statuen, welche den Schmuck der 14 Chorpfeiler des Domes ausmachen: Christus, Maria und die zwölf Apostel in Lebensgrösse. Sie stehen auf Consolen unter gothischen Baldachinen, auf deren Spitzen musicierende Engel Platz genommen.

Die beiden Figuren, die ich als Beispiel für den Styl ausgewählt, sind die Apostel Paulus und Philippus. Schon der erste Anblick sagt uns, dass es dem Künstler dabei nicht um eine Charakteristik der christlichen Sendboten zu thun gewesen; dass der Hauptnachdruck auf ihrer Bedeutung als Ornament liegt. Und vornehmlich hat es dem Künstler am Herzen gelegen, mit seinen Figuren einen scharf ausgesprochnen Gegensatz gegen die hochaufstrebenden Pfeiler mit ihren vielen Verticallinien hervor zu bringen. Abwechselnd hat er desshalb die Figuren einmal convex, dann die nächste concav gebogen, ohne sich zu fragen, ob eine solche geschwungene Haltung sich mit dem Wesen eines Apostel Paulus oder Petrus vertrage; ja er hat sich dabei nicht beruhigt, sondern lässt die gebogene Linie der Hauptfigur oben über dem Baldachin in entgegengesetzter Richtung ausklingen, so dass wenn die Apostelgestalt convex gebogen ist, der Engel eine concave Biegung macht, und so im Ganzen eine Flammenlinie entsteht, die die senkrechten Rundstäbe und Hohlkehlen der Pfeiler mehrfach unterbricht.

Diese Wirkung wird noch gesteigert durch die vielfaltig bewegten Linien der geschwungenen und langgezogenen Falten der Gewänder, in die sich die Apostel, oft von Kopf zu Füssen, gehüllt haben; und selbst in den wellenförmig gekräuselten Bart- und Haupthaaren spricht sich die Absicht aus, gegen die starren architektonischen Linien mit allen Mitteln anzukämpfen.

Aber auch damit hat der Künstler sich noch nicht genug gethan. Nicht nur der architektonischen Form wollte er widersprechen: er wollte auch keine Gemeinschaft mit der Farbe des Bauwerkes! Und so liess er seinen Gestalten nicht die Farbe des Materials, aus dem er sie gebildet, sondern bemalte sie auf das bunteste: die Fleischtheile fleischfarben, die Gewänder roth, blau, grün etc. mit blumigen Mustern und Sternen, mit reichen Vergoldungen und Verzierungen. Ohne Zweifel erreichte er damit am allersichersten den Zweck, seine Bildnereien im Gegensatz gegen die Architektur zu stellen, mit der sie nur noch durch die Consolen und Baldachine in Verbindung gehalten wurden. Aber er opferte den ernsten, harmonischen Eindruck und schwächte den idealistischen Styl durch den Schein der Natürlichkeit, durch die Aehnlichkeit mit Puppen oder Wachsfiguren.

Diess hindert uns indess nicht, die Schönheit vor allem der Conception anzuerkennen, namentlich des lieblichen Gedankens, oben über den Heiligen einen musicierenden Engelchor anzubringen, in welchem die Empfindung derselben gewissermässen den feinsten und höchsten Ausdruck findet.

Daneben verdient auch der Styl, in welchem die Figuren gezeichnet sind, unsere besondere Beachtung, indem er uns auf den Einfluss hinleitet, den die Bildnerei auf die Entwickelung der cölnischen Malerschule gehabt hat. Zwar haben wir kein bestimmtes Zeugniss über die Zeit der Anfertigung der gedachten Statuen; aber der Styl der Baldachine bezeichnet uns dafür die ersten Jahrzehnte des vierzehnten Jahrhunderts; und da der Chor im J. 1322 eingeweiht worden, so lässt sich ohne Wagniss schliessen, dass die Statuen bei dieser Gelegenheit schon an ihrer Stelle standen. Da sie nun gegen die gleichzeitigen im Styl naheverwandten Gemälde an den Chorschranken vorgerückter in der Durchbildung sind, so ist anzunehmen, dass letztre und die Malerei überhaupt in Cöln ihren Anstoss durch die Bildnerei erhalten, und dass namentlich die weichen, geschwungenen Linien des Gefältes und die vielfach bewegten Gewandsäume, die gerade in der Bildnerei von grosser Wirkung sind, von dort hergenommen sind. Es scheint, dass bei der Umwandlung des Styls in die scharfen Kanten und Brüche ebenfalls die Bildnerei den Vortritt gehabt hat, da sie zuerst empfinden musste, wie unzulänglich die weichen und sanften Formen seien, die Wucht der Farbendecke zu überwinden.*)

---

*) Aug. Reichensperger hat eine bezügliche Abhandlung geschrieben: Die vierzehn Statuen im Chor der Kathedrale von Cöln; Cöln 1842; wiederabgedruckt in desselben Verf. Vermischten Schriften über die christliche Kunst, Leipzig T. O. Weigel, 1856.

GRABDENKMÄLER
AUS DEM DOM ZU MAINZ.

Hiezu eine Bildtafel.

Wie der Dom zu Mainz in seinen Theilen ein ganzes Stück Baugeschichte vom 11. bis ins 14. Jahrhundert darstellt, so gewähren die darin aufgestellten Grabdenkmäler der Bischöfe einen Ueberblick über die geschichtliche Entwickelung der deutschen Bildnerei vom 13. Jahrhundert bis in die neueste Zeit. Es war daher ein sehr verdienstliches Unternehmen der Victor v. Zaberuschen Verlagshandlung in Mainz, in Verbindung mit den Herren Joh. Wetter und H. Emden ein photographisches Werk mit 36 Abbildungen nebst erklärendem Text: „der Dom zu Mainz und seine bedeutendsten Denkmäler" herausgegeben. In der überraschendsten Weise treten uns hier die allmählichen Umwandlungen des Styls entgegen, von den einfachen und steifen Formen und Bewegungen vom Ende des 13. Jahrhunderts, zu den weichen und geschwungenen Linien des 15., und den scharfkantigen vom Ausgang des 15. und vom Anfang des 16. Jahrhunderts, von der eigentlichen Mischung von Gothik und Renaissance, bis zu der Verzerrung der letztern in den Uebertreibungen des Roccoco.

Aus den reichen Folgen von Denkmälern, die den Zeitraum von 1249 bis 1695 umfassen, wählen wir drei aus, die sich in der Zeit sehr nahe stehen, dessenungeachtet aber einen bemerkbaren Fortschritt in der Auffassung und Formenbildung zeigen.

Das erste Bild gibt das Denkmal des Erzbischofs Conrad von Weinsperg, vom Jahre 1396. Leicht bewegt ist die Haltung, das Evangelienbuch drückt der Bischof an sich, freier hält er den Bischofstab; in schweren Falten umgibt das Pluviale, das Ober- und Untergewand den Körper, die Stola liegt fest und gradlinig auf Brust und Schultern; die Bischofmütze hat noch die alterthümliche Form. Der Löwe unter des Bischofs Füssen ist das Sinnbild der überwundenen rohen Naturgewalt des Todes; das von Engeln über seinem Haupte gehaltene Schweisstuch der Veronica erinnert an Den, durch welchen sie überwunden ist. Die Wappen sind zum Theil die des Erzbisthums (das Rad des Willigis), zum Theil der Familie von Weinsperg. Auch ist die Form des Bischofstabes zu beachten, die sich so ziemlich noch in der alten Einfachheit hält; während schon der nächste Stab einen Fortsatz der Krümmung hat, und der nächstfolgende die Profilstellung aufgibt und ganz mit Laub besetzt ist.

Das zweite Grabdenkmal ist das des Erzbischofs Johann II. aus dem Hause der

Grafen von Nassau, vom Jahre 1419. Die emporgezogenen Arme geben der Gestalt eine etwas gezwungene Bewegung, die durch den Schwung des Körpers nicht gemildert wird. Das Gefälte ist weich und fliessend und von angenehm abwechselnden Formen; die Stola folgt — aus leichtem Stoff gewoben — wellenförmig den Erhöhungen und Vertiefungen der Falten; die Tiara hat bereits die höhern Verhältnisse, zu denen sie im Laufe der Zeit von den niedrigen Kappen fortgeschritten. Die Formen des Gesichts haben starke ausgeprägte Natürlichkeit. Unter den Füssen liegen zwei Löwen, die sich in die Bedeutung Tod und Sünde zu theilen haben. — Von grosser Schönheit und Zierlichkeit ist die architektonische Umgebung mit ihren fast ganz reinen gothischen Formen. In dem Rahmen stehen unter je drei Nischen die Heiligen Barbara, Dorothea und Katharina und gegenüber drei heilige Bischöfe, Figuren von besondrer Feinheit und Anmuth.

Das dritte Grabdenkmal ist das des Erzbischofs Conrad III., Rheingrafen von Daun vom J. 1434. In dieser Arbeit ist die Verschlechterung des Styls bereits fühlbar. Noch sind die weichen, geschwungenen Linien beibehalten; aber es fehlt ihnen das Leben, die Mannichfaltigkeit der Bewegung; die Linien der Gewandränder streifen an ein gefühlloses Einerlei, das sich steigert durch die Gleichheit der Bewegung beider Arme. Die Stola wird ganz zum leichten Band und das frisierte Haupthaar nimmt dem sonst lebendig modellierten Kopf seine Wirkung. Die Löwen unter den Füssen sind nicht mehr überwundene Feinde, sondern Wappenhalter, und die Engel zu Häupten des Bischofs dienen nicht Gott, sondern dem Kirchenfürsten.

Welch eine Veränderung der Anschauungs- und Darstellweise im Verlauf weniger Jahrzehnte! Wie gross aber erst ist die Kluft, die zwischen dem 15. und dem 17. Jahrhundert liegt! Und wie lehrreich ist es, mit raschem Ueberblick diese Unterschiede zu betrachten, wozu der Mainzer Dom und das obengenannte photographische Werk eine so sehr genügende Gelegenheit bieten.

DER WITTELSBACHER BRUNNEN
IN DER K. RESIDENZ ZU MÜNCHEN
VON PETER DE WIT UND HANS KRUMPER.

Hierzu eine Bildtafel.

München war von jeher eine Hauptstätte künstlerischer Thätigkeit. Unter den Künstlern, welche Herzog Wilhelm V. an seinen Hof zog, und welche sein Nachfolger Maximilian vielfach beschäftigte, glänzen vornehmlich Peter de Wit aus Brügge (genannt Candit, geb. 1548, gest. 1628) und Hans Krumper aus Weilheim, letzterer als Maler, Bildhauer und Erzgiesser, ersterer als Baumeister, Maler und Bildhauer. Die öffentlichen Plätze, Paläste und Kirchen Münchens sind angefüllt mit den Werken dieser Meister, von denen wir eines ausgewählt, das wohl als ihr vorzüglichstes gelten kann, wenn auch das Denkmal, das Kurfürst Maximilian dem Kaiser Ludwig in der Frauenkirche durch sie hat errichten lassen, kostbarer und umfangreicher ist.

Der Wittelsbacher Brunnen steht im sogen. Brunnenhofe der alten Residenz, deren Bau unter Maximilian 1612 von Heinrich Schön begonnen worden, und hat seinen Namen von der auf dem mittleren Postament stehenden lebensgrossen Statue des Pfalzgrafen Otto von Wittelsbach, der vom Kaiser Friedrich Barbarossa an der Stelle Heinrichs des Löwen mit dem Herzogthum Bayern belehnt, als der Ahnherr des jetzigen Regentenhauses verehrt wird. Er steht da in Waffentracht auf sein Schwert gestützt als der tapfere Kämpfer, der dem Kaiser den Durchgang bei der Veroneser Clause erfochten, und mit dem Commandostab als Heerführer. Das Postament unter seinen Füssen ist mit den der Renaissance eigenthümlichen Delphinen, Widderköpfen und Drachen, die man als Wasserspeier benutzt hat, besetzt und hat ausser dem umkränzten Namenszug von Maximilian und seiner Gattin Elisabeth auf der Vorder- und Rückseite die Wappenschilde von Bayern und von der Pfalz, über denen von Kindern Kronen gehalten werden.

Ein weites vieleckiges und vielwinkliges Becken umschliesst das Postament. Auf diesem stehen sechzehn Postamente von verschiedener Höhe und Breite, als Untersätze von ebenso vielen Gruppen und Statuen. Der Statuen sind vier stehende und vier am Boden sitzende. Die stehenden sind vier Gottheiten, durch welche der Künstler die vier Elemente hat bezeichnen

und ringen den Jammer des Herzens aus. Nein! Es ist als berührte die eine Hand nicht die andere, sondern — den geliebten Todten, und unbewusst und unwillkührlich streift sie nur leise über sie hin, als könnte ein stärkerer Druck von jenem schmerzlich empfunden werden. Und so bietet der ganze obere Theil der Statue ein in seltener Weise rein empfundenes und zart motiviertes Bild des innigsten Mitgefühls dar. Aber auch der untere Theil der Statue, obwohl um vieles mangelhafter in der Zeichnung, ist sprechend und ausdrucksvoll. Es ist ein Moment zwischen freiwilligem und unfreiwilligem Niedersinken, liebevolles Hinneigen in Verbindung mit einer vom Schmerz der Ohnmacht nahe geführten Körperschwäche. Hätte der Künstler die Mittel besessen, seiner Empfindung entsprechend das Bild auszuführen, so wäre es leicht ein sehr bedeutendes Kunstwerk geworden. Leider haben ihm die Mittel der Ausführung, wie sie dazu nöthig gewesen, nicht zur Verfügung gestanden. Sehr ungeschickt ist die Anordnung des Gewandes, das gleich einem Vorhang den halben Ober- und halben Unterkörper bedeckt, die Eintheilung des Körpers nicht wahrnehmen, und die so fein gefühlte Bewegung kaum errathen lässt.

Die Formen des Gewandes sind von strenger Zeichnung und mit Verständniss ausgeführt; die Erfindung ist aber auch hier etwas dürftig und namentlich fehlt den Rändern die lebendige Bewegung. Diese Formen übrigens deuten auf die Zeit von 1460 (nicht auf 1400, wie durch einen Stichfehler auf die Platte gekommen).

Die Statue war bemalt, wie dies bis auf den heutigen Tag in Oberdeutschland beim Holzschnitzwerk üblich geblieben.

DIE KRÖNUNG MARIÄ.
ALTARSCHNITZWERK VON JOS. KNABEL IN MÜNCHEN.

14 F. hoch, 12 F. breit.

Hierzu eine Bildtafel.

Joseph Knabel, geb. 1820 in Fliess bei Landeck in Tyrol, seit 1836 in München, wird von Kunstgenossen und Kunstfreunden zu den begabtesten Künstlern der Gegenwart gezahlt. Ob mit Recht, möge wenigstens annähernd unsere Bildtafel nach seiner **Krönung Mariä** in der Frauenkirche zu München dem Leser sagen.

Es ist ein Bildschnitzwerk, das den innern mittleren Theil eines Gottesschreins, des Hochaltarwerks der Frauenkirche zu München bildet, das bei einer Breite von 24 F. eine Höhe von 53 Fuss hat. Der mittlere Theil, 12 F. breit und 14 F. hoch, hat einen Ueberbau mit vielen Pfeilern, Nischen und Thürmchen. Es wird durch zwei Flügelthüren geschlossen, deren Innenseiten von Holzreliefs (Verkündigung und Heimsuchung), gleichfalls von Knabel's Hand, bedeckt sind; auf deren Aussenseite Moriz v. Schwind die Anbetung der Könige in überlebensgrossen Gestalten gemalt. Auch dieses Gemälde wird durch Flügelthüren geschlossen, deren Innenseiten Scenen aus dem Leben Maria's, deren Aussenseite ein sogen. Fastenbild von Schwind enthalten.

Knabel's Bildschnitzwerk ist das mit Vorliebe von der Kirche benutzte Sinnbild der Seelenunsterblichkeit, **die Krönung Mariä**. Das Bild hat zwei Hauptabtheilungen, eine obere und eine untere. In der oberen thront die Dreifaltigkeit auf einem Sitz dessen architektonische Anordnung bis auf den Boden des Bildes reicht, in Verbindung mit einem Postament, auf welchem Maria, die Füsse über der Mondsichel, steht. Vater und Sohn, zwischen denen die symbolische Taube schwebt, neigen sich nieder zu ihr und sind im Begriff, ihr die Krone aufs Haupt zu setzen. Würde und Güte sprechen aus den Krönenden, Demuth und Dank aus der Gekrönten; Schönheit ist ihr gemeinsames Gut.

Ganz besonders ist es dem Künstler gelungen, diesen Kunstzauber über die Engel auszugiessen, die — je drei an jeder Seite — schwebend die Jungfrau bei ihrer Aufnahme in den Himmel begleiten. Der eine von ihnen trägt auf einem Kissen das Scepter für die Him-

melskönigin, der andere die Lilie, das Zeichen ihrer Reinheit auf Erden. Die übrigen Engel halten Baudrollen, darauf bezügliche Sprüche stehen.

Im Rahmen stehen in Nischen die Heiligen Bruno und Corbinian, und über ihnen unter Baldachinen kleine Engelgestalten. Die Architektur ist im Styl des 15. Jahrhunderts gehalten, der freilich mit seinen Ranken und Schnörkeln, seinen Versetzungen und Durchwachsungen den Verfall dieser Bauweise eingeleitet, wenn nicht schon bezeichnet.

In der Composition Knabel's verbindet sich die Beachtung strenger Gesetze der Symmetrie harmonisch mit freier Anordnung der Einzelnheiten, so dass nichts steif und gezwungen erscheint. Alle Bewegungen sind natürlich, ausdruckvoll und schön, und doch innerhalb der Grenzen gehalten, welche einer in einem flachen Schrein eingeschlossenen Bildnerei gesteckt sind. Formen und Verhältnisse sind tadellos.

Was den Styl betrifft, so erkennt man daran am deutlichsten des Künstlers entschiedenen Beruf. Er gehört ihm eigenthümlich, ohne sich weder vom Geiste der neuen deutschen Kunst zu entfernen, noch im Widerspruch mit der alten zu stehen; er ist ideal, lässt aber den Gestalten Lebensfähigkeit, den Formen die Möglichkeit der Existenz.

Die Körpertheile, Gesichter, Hände, Füsse, sind von grosser Schönheit und Zartheit, ohne die bei Holzschnitzwerken sonst so häufigen grellen Gegensätze. In den Falten der mit vielem Geschmack angeordneten Gewänder nähert sich Knabel mehr dem alten Styl, der scharfe Brüche vorschreibt, ohne indess die vielen Vertiefungen und das Geknitter derselben nachzumachen.

Die Ausführung dieses Schnitzwerks ist Hochrelief mit nahebei ganz runden Figuren (während die Reliefs der Seitenflügel ganz flach sind). In Formen, Verhältnissen, Zusammenhang der Figuren wird man schwerlich einen Fehler entdecken; und doch hat der Künstler sein Werk ohne Modell, frei aus dem Holzblock gehauen; eine Methode, die zwar der Darstellung eine grosse Frische sichert, aber auch ohne sehr grosse Begabung nicht angewendet werden kann, da ein Fehl-Hieb oder Schnitt nicht gut zu machen ist.

Je feiner die Formen in diesem Werk empfunden und ausgebildet sind, um so lebhafter war der Wunsch, dass ihm die einfache Holzfarbe gelassen (resp. durch Ueberzug gegeben) würde. Es ist anders gekommen. Der leidige Naturalismus, dem die Form ohne Farbe unverständlich und ungenügend ist, hat in Verbindung mit dem nach starken Gegensätzen begierigen und nach äusserm Glanz trachtenden Geschmack es durchgesetzt, dass das herrliche Werk, das in seiner würdevollen Einfachheit alle Welt entzückte, unter den Händen von Bemalern und Vergoldern in ein buntes Prachtstück verwandelt worden, bei welchem es nur grossen Anstrengungen der Augen gelingen kann, die ursprüngliche Gestaltung wieder aufzufinden. Die ursprüngliche Wirkung aber (wie sie noch in Photographien erhalten ist) ist auf immer verloren.

DAS GRABMAL
VON K. HEINRICH II. UND KUNIGUNDE
VON TILMAN RIEMENSCHNEIDER.

4 F. 9 Z. hoch, 8 F. 5 Z. lang, 5 F. breit.

Hierzu eine Bildtafel.

Unter den Zeit- und Kunstgenossen von Adam Kraft hat sich Tilman Riemenschneider in Würzburg (vom Harz gebürtig, im Alter von etwa siebenzig Jahren gestorben 1531) durch viele und ansehnliche Werke in Sandstein und Marmor einen weitverbreiteten Ruhm als Bildhauer erworben. Ganz in der Richtung der fränkischen Schule seiner Zeit war er ein eifriger Naturalist und suchte mit Genauigkeit und Strenge die Körperformen nach dem lebenden Modell zu bilden, wobei er jedoch nicht immer durch schöne Vorbilder unterstützt wurde, vornehmlich aber das wesentlichste Merkmal des Lebens, die richtige und ausdruckvolle Bewegung, übersah. So ist es gekommen, dass viele seiner Gestalten, namentlich Madonnen und Engel, bei allem Fleiss der Ausführung und bei aller Achtungswürdigkeit des künstlerischen Wollens ein ziemlich unerquickliches Aussehen haben und bei aller Natürlichkeit einzelner Formen im Ganzen einen unnatürlichen Eindruck machen.

Aber nicht bei allen Werken Tilman's finden wir diesen Mangel eines feineren künstlerischen Gefühls; am wenigsten bei seinem bedeutendsten, dem Grabmal Kaiser Heinrichs im Dome zu Bamberg; und dies ist die Ursache, wesshalb wir von der Deckplatte desselben, als seinem wichtigsten Theil, eine Abbildung mittheilen. Sie wird hinreichen, die Achtung zu befestigen, mit welcher Tilman's Name in der Kunstgeschichte genannt wird.

Das Grabmal hat die Form eines hohen Sarkophags von 4 F. 9 Z. Höhe, 5 F. Breite und 8 F. 5 Z. Länge. Die Ecken sind mit gegliederten Säulchen abgefasst, die auf vielfach versetzten Sockeln im Styl der letzten Gothik stehen. Fünf Reliefs bilden den Schmuck der Seitenwände des Sarkophags, zwei an jeder Langseite, eines an der untern Schmalseite. Der Inhalt dieser Darstellungen ist aus der halb legendenartigen Geschichte des Kaiserpaares genommen. Im ersten Bilde geht Kunigunde mit blossen Füssen über glühende Pflugscharen zum Erweis ihrer Keuschheit; der kaiserliche Gemahl, zu dessen Füssen (die Verleumdung) eine Schlange kriecht, steht mit fünf Hofleuten daneben, ohne irgend welche Aufmerksamkeit oder Theilnahme zu bezeigen — was nicht der Erzählung, sondern dem Künstler zur Last fällt. Im zweiten Bilde ertheilt die Kaiserin Befehle an Arbeiter, wie es scheint zum Bau des Domes. Im dritten Bilde sehen wir den Kaiser erkrankt, die an seinem Bette weinende

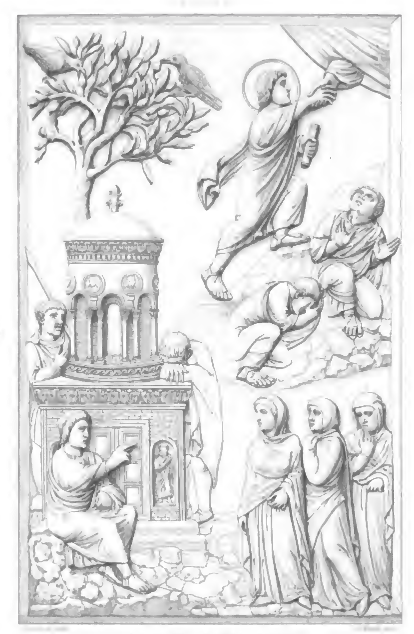
Kaiserin von zwei Hofdamen getröstet, am Fussende des Bettes aber vier jammernde Männer. Das vierte Bild führt uns die Schenkungen Heinrichs an die Kirche und deren Bedeutung ins Gedächtniss. Der Engel des Gerichts steht mit der Wâge an seinem Lager; drei Teufel bemühen sich, die eine Wâgschâle niederzuziehen; aber vergebens! denn Heinrich lässt durch einen Geistlichen einen Kelch in die andere Schâle legen, und ihr Uebergewicht ist gesichert. Die Verdienste um die Kirche tilgen alle Verschuldung des Kaisers! Im fünften Bilde stirbt Heinrich neben seinem trauernden Arzte; ein Geistlicher, der ein Messer hält, drückt dem Sterbenden einen runden Gegenstand in die Hand (eine mir unverständliche Handlung!). Diese Reliefs leiden durchweg an den Schwächen des Künstlers, an einer sehr mangelhaften Darstellung und Ausdruckweise.

Dagegen zeichnet sich die Deckplatte fast in allen Beziehungen auf das rühmlichste aus. Das kaiserliche Paar im Krönungsschmuck mit den Reichsinsignien liegt auf einem Ruhebett mit offnen Augen, Kissen unter den Häuptern, die Füsse an Wappen haltende Löwen gestemmt. Die hierdurch bewirkte Ungewissheit über Liegen oder Stehen der Figuren wird noch durch die Bewegung des Körpers verstärkt, der nur von einem Beine getragen wird, während das andere leise gehoben ist. Dessenungeachtet bleibt würdevolle Ruhe der Grundzug der Darstellung. Mit unverkennbar feinem Gefühl sind die Gegensätze der Bewegung (von Kopf, Körper, Beinen) stärker betont in der Gestalt der Kaiserin als in der des Kaisers, dessen Alter und Würde eine grössere Ruhe entspricht; dennoch ist nirgend eine Disharmonie oder Uebertreibung und namentlich ist die Lage der Hände anmuthig und schön. Auch in den Formen ist bei aller Natürlichkeit die Schönheit mässgebend geblieben, so dass die Bildnissartigkeit der Köpfe durchaus angenehm wirkt. Nur ist zu bemerken, dass dafür die Tradition, wie sie sich in den von Kaiser Heinrich geschenkten Missalen (vgl. „Denkmale etc.“ Bd. I.) erhalten hat und die den Kaiser bartlos sein lässt, nicht beachtet worden.

Von besondrer Schönheit ist die Gewandung, sowohl was die Anordnung, als was die Formen betrifft. Ungeachtet des Faltenreichthums der Krönungsmäntel sind doch die Gestalten, ihre Bewegung, und die bezeichnenden Körpertheile deutlich sichtbar; Flächen und Brüche stehen in dem richtigsten Verhältniss zu einander und alle Formen sind klar und bestimmt ausgedrückt. Der Styl ist in Uebereinstimmung mit den besten Werken der Zeit, streng in den Linien und Brüchen, ohne grosse Vertiefungen und Verknitterungen, und doch frei von Leere und Monotonie. Was Costüme ist an den Figuren entspricht nicht der Zeit des Kaiserpaares, sondern der des Künstlers, und steht mit dem architektonischen Beiwerk, also der spätesten Gothik, ganz in Uebereinstimmung. Die Löwen, ihrer ursprünglichen symbolischen Bedeutung entkleidet, halten die Wappen, unter dem Kaiser das Reichswappen in Verbindung mit dem bayrischen, unter der Kaiserin das bayrische.

Der Stein, aus welchem die Platte gehauen, ist ein röthlicher Marmor.



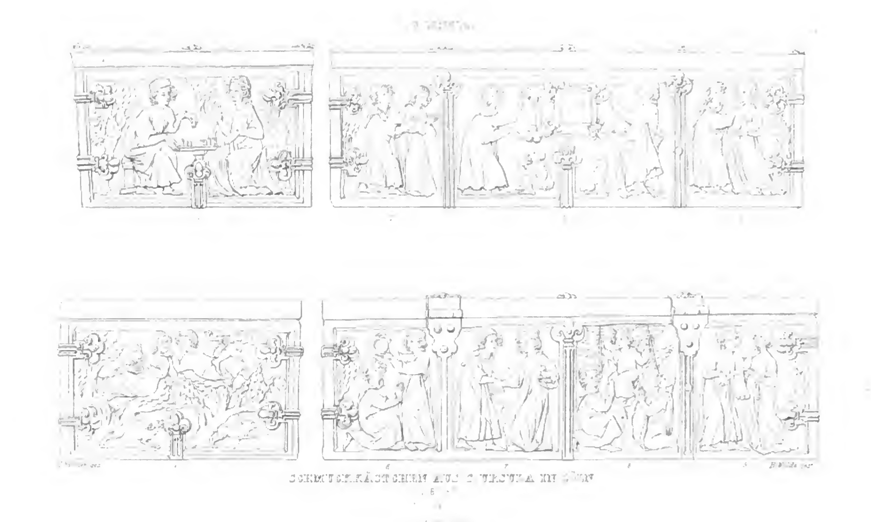


DIE AUFERSTEHUNG CHRISTI



GRABMAL DER HEIL. URSULA





SCHMUCKKÄSTCHEN AUS S. URSULA IN CÖLN



SCHMUCKKÄSTCHEN AUS S. URSULA IN CÖLN

1350 c.a.

2.

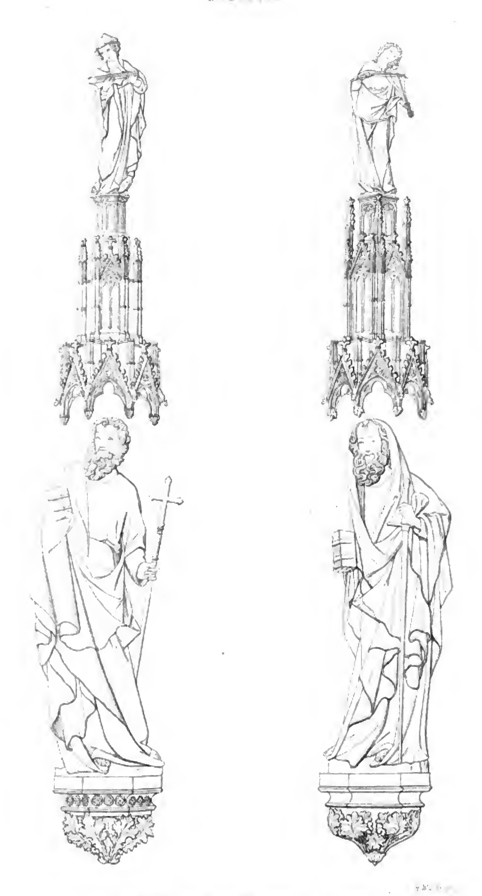


APOSTEL AUS DEM DOM VON MÜNSTER



E. Förster gez.

PROPHETEN VOM SCHREIN DER H. DREI KÖNIGE

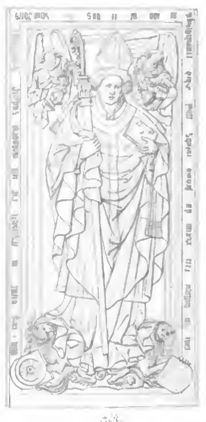


APOSTEL AUS DEM CHOR DES DOMES



1396





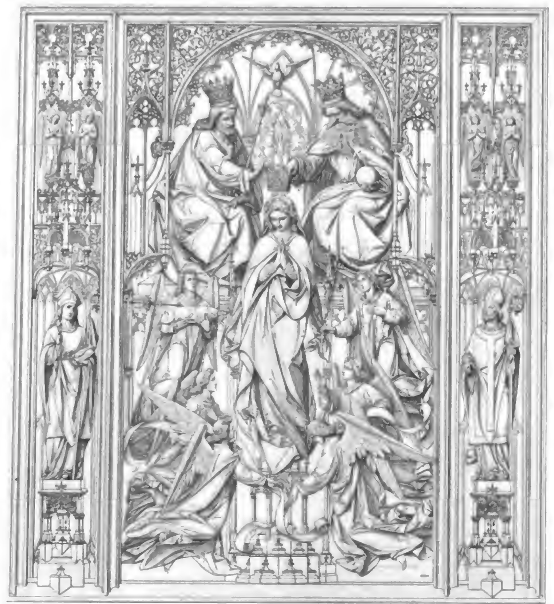
GRABMÄLER AUS DEM DOM ZU MAINZ.

DER WITTELSBACHER BRUNNEN





MADONNA AUS TEGERNSEE
1400 c^a.



DIE KRÖNUNG MARIAE



GRABMAL VON KAISER HEINRICH U. KUNIGUNDE
IM DOM ZU BAMBERG
1499 1513.

DRITTE ABTHEILUNG.

M A L E R E I.

WANDGEMÄLDE
IM DOM ZU MÜNSTER.

26 F. lang, 8 F. hoch.

Hierzu eine Bildtafel.

An der Nordwand des westlichen Kreuzschiffs im Dom zu Münster (vergl. den Plan des Domes, Denkmale etc. IV. Band p. 13) ist seit einiger Zeit, nachdem man das Grabdenkmal des Probstes Droste (gest. 1669) mit seinen Nischen, Figuren und Roccoco-Schnörkeln entfernt hat, ein altes Wandgemälde sichtbar geworden, das aller Wahrscheinlichkeit nach bis in die Zeit der Einweihung des Domes, also in die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts hinauf reicht.

Es ist weniger die Kunstweise des Gemäldes, als sein Inhalt, der uns bestimmt, demselben hier eine Stelle zu geben. Es erinnert die Darstellung zu lebhaft an Votivgemälde aus der ältesten Zeit der Kirche (z. B. in Ravenna), als dass man nicht auf diesen Nachklang in so später Zeit aufmerksam sein sollte. Ich war genöthigt das langausgedehnte Bild in zwei Abtheilungen übereinander wiederzugeben, wobei man den Heiligen mit dem Schwert als den Mittelpunkt des Ganzen festzuhalten hat.

Dieser Heilige ist der Apostel Paulus, der Schutzpatron des Domstiftes, und auf dem Bilde ist vorgestellt, wie die der bischöflichen Jurisdiction des Bischofs von Münster vormals unterworfenen friesischen Gaue: „Neidterlant, Smalagonia, Fivelgonia und Hunegonia ihm ehrfürchtige Opfergaben darbringen. Neidterlant ist das Stück Ostfriesland am linken Ufer der Ems, südlich von Dollard; das Smallinger Land liegt im Osten des jetzigen holländischen Friesland; Fivelgo und Hunsingo in der Provinz Groningen sind nach den sie durchströmenden Flüssen benannt. Die Feststellung der Rechte des Bischofs von Münster über die Friesen ist in einer Friedens-Urkunde vom J. 1276 enthalten; und das Gemälde dürfte — wenn es nicht schon in der Zeit der Einweihung des Domes entstanden — mit dieser Feststellung in unmittelbarer Verbindung stehen.

Betrachten wir das Gemälde und halten Paulus als Mittelpunkt fest, so sehen wir von beiden Seiten Gruppen von Personen verschiedenen Standes sich nahen, zwischen denen und dem Heiligen rechts ein Kloster-, links ein Welt-Geistlicher (mit Spruchbändern in den Händen) die Vermittler-Rolle spielen, gleichsam als wollten sie darauf hindeuten, dass sie an der Stelle des im Himmel wohnenden Heiligen die Geschenke in Empfang zu nehmen berufen seien.

Von jeder Seite kommen die Vertreter von zwei Gauen, von je 5 bis 7 Personen. Voran kniet ein vornehmer Mann, mit einem Gefäss voll Goldstücke. Die Männer hinter ihnen, die Butter, Lämmer, Pferd und Rind als Opfergaben bringen, gehören mit ihren Frauen dem Bauernstand an; doch sieht man auf jeder Seite auch einen Bewaffneten, zum Zeichen, dass die Gauen auch eine Kriegsmacht zu stellen hatten.

Die Darstellung ist lebendig, ohne unruhig zu sein und die Gruppierung sehr natürlich, als ob es sich um einen wirklichen Vorgang handle.

Dabei ist aber doch das Gesetz der Symmetrie beobachtet und die Gruppen schliessen sich deutlich ab. — Von einem Styl der Zeichnung ist nicht wohl die Rede; doch spricht sich in den Gewändern eine Kenntniss freier und edler Formenbildung aus. Die Tracht ist aller Wahrscheinlichkeit nach nicht willkürlich, sondern der Zeit entnommen; namentlich das kürzere oder längere Oberkleid, die Beinkleider, die auf die Schulter gehefteten Mäntel, die Hüte, die Kopftücher der Frauen.

Die Technik betreffend, so ist das Bild nicht a Fresco gemalt, sondern wahrscheinlich mit Leimfarben auf einem Kalkmörtelgrund. Die Umrisse sind mit einer rothen Farbe nachgezogen. Die Gewänder sind leider mehrfach übermalt.

Ueber jeder Gruppe stehen die Namen des Gaues, doch ist die Schrift durch mehrmalige Erneuung undeutlich geworden. Wo übrigens die alte Schrift zum Vorschein kommt, erweist sie sich als dem dreizehnten Jahrhundert angehörig.

Ueber dem ganzen Bild steht folgende Inschrift:

Regula Paule vide quid det tibi Frisia namque;
Muneribus datis testando quod tibi gratis:
Fit testudo duplex per eam studio pietatis:

woraus hervorgeht, dass die Beiträge der Gaue für die Aufführung des Dachs (und der Gewölbe?) bestimmt gewesen.

Auf den Spruchbändern der Geistlichen ist die Schrift erloschen, doch ist sie in einer alten Copie in der Sacristei erhalten und heisst:

Sint tibi Paule nostrorum munera grata.

Ich verdanke die Zeichnung nebst den Erläuterungen der Güte des K. preuss. Geh.-Regierungsrathes Salzenberg.

DIE VERMÄHLUNG MARIÄ
VON DEM MEISTER VON WERDEN.

2 F. 10 Z. h. 3 F. 7 Z. br.

Hierzu eine Bildtafel.

Die Darstellung, von welcher wir hier eine Nachbildung geben, gehört in eine Bilderfolge, welche ein Altarwerk ausgemacht hat, das ehedem in Westfalen oder am Rhein seine Stelle gehabt, nun, in seine Theile zerlegt, grossentheils (aus der Boisseréeschen Sammlung) in die k. Pinakothek zu München gekommen. Den Inhalt bildet die Geschichte der heiligen Jungfrau: 1) Joachim auf dem Felde bei den Hirten (die „Verstossung aus dem Tempel" ist wohl verloren gegangen), die Verkündigung des Engels, die ihn zur Heimkehr bestimmt, die Wiedervereinigung mit seiner Frau; 2) die Geburt Mariä (jetzt in der Morizcapelle zu Nürnberg); 3) Marias erster Tempelgang, im Beisein der Aeltern und Verwandten; 4) die Vermählung Marias mit Joseph; 5) die Verkündigung, in einem Prachtzimmer mit getäfeltem Fussboden und goldnen Vorhängen; darüber blaue Engel, Gott Vater mit reichem Kindersegen, das Christkind mit dem Kreuz auf goldnen Strahlen niederfahrend; 6) die Heimsuchung. Nun fehlen jedenfalls eine Anzahl Tafeln und es folgt 7) die Himmelfahrt Mariä.

Boisserée hatte geglaubt, den Kupferstecher Israel von Meckenem als Urheber der Bilder in Anspruch nehmen zu können. Später, als das Irrige dieser Annahme erkannt worden, nannte man ihn — nach einem andern unverkennbar von ihm herrührenden Bilde in der Lyversbergischen Sammlung zu Cöln — den Meister der Lyversbergischen Passion, bis ihm neuerer Zeit nach einem von ihm für die Abtei Werden gefertigten Hauptwerk, der Geschichte des H. Hubertus (mit der Krügerschen Sammlung in Minden nach England gewandert) der Name des Meisters von Werden geschöpft worden. Aus der marianischen Bilderfolge in München ist unsre Bildtafel, die Vermählung der h. Jungfrau, ausgewählt, da sich daran die Eigenthümlichkeiten des Meisters besonders deutlich kund geben. Ausser dem vor dem Hohenpriester knieenden Brautpaar sehen wir hinter Maria ihre Aeltern und einige weibliche, hinter Joseph eine Anzahl männlicher Trauungszeugen (nicht, wie es besonders die italienische Kunst liebte, die nichtbegünstigten Brautwerber). Der Altar hat ein Altarbildwerk mit Moses und zwei Propheten.

Die Anordnung ist symmetrisch, doch ohne Aengstlichkeit, und die Pyramidalgruppierung wenigstens angestrebt. Die Darstellung verräth keine besonders lebhafte Phantasie, keine Leidenschaft, ja kaum eine merkbare Empfindung. Arm an Motiven gibt der Meister seinen Gestalten eine nur sehr mässige, wenig ausdrückende, und obendrein sehr eckige Bewegung.

In den Formen ist allerdings bildnissartige Natürlichkeit erstrebt; aber sie sind so scharf geschnitten, dass sie doch nicht den Eindruck des Lebens machen, zumal die Zeichnung ohne eigentliches Verständniss ist, und bei der Magerkeit, namentlich der Hände, auch der Schönheit ermangelt. Nur bei der Jungfrau hat sich der Meister zu einer höheren Stufe des Schönheitsinnes aufzuschwingen gesucht. Störend ist dabei noch eine Gleichförmigkeit aller Lippen, die allen Gestalten denselben stummen Ausdruck gibt.

In der Tracht ist der Zeitgeschmack mässgebend gewesen, doch erscheinen die Hauptgestalten zu Gunsten ihrer Idealität verschont. In den Falten herrschen grade Linien und scharfe Brüche; doch noch ohne die spätere Kleinknittrigkeit.

Das Colorit ist stark bunt, mit ganzen, kräftigen Farben, und die Carnation sehr hell und durchsichtig wie bei Glasgemälden. Wo Landschaften vorkommen, sind sie sehr licht gelbgrün mit hellblauen Bergen. Die Luft oder Mauer ist überall Goldgrund. Der Farbenauftrag ist sehr dünn und flüssig, so dass der Grund hier und da durchscheint; dabei aber die Behandlung mit grosser Meisterschaft und Vollkommenheit gleichmässig durchgeführt. Das Bindemittel ist Oel.

Ein Bild desselben Meisters im städtischen Museum zu Cöln trägt die Jahreszahlen 1489. 1499. Die marianische Bilderfolge scheint etwas älter zu sein.

Namen und Herkunft des Meisters sind unbekannt. Er wird jetzt der westfälischen Schule zugezählt, und die Vorliebe dieser Schule für durchsichtige, fast glasartige Färbung unterstützt diese Annahme. Jedenfalls steht er in Zusammenhang mit den Nachfolgern van Eyks und deren Bestrebungen und in gradem Gegensatz gegen die altcölnische, ideale Richtung, welche in Westfalen früher die herrschende gewesen, und die noch in dem Liesborner Meister (davon wir „Denkmale“ Bd. I Mal. p. 5 ein Beispiel gegeben), ungeachtet der niederdeutschen Einflüsse, wirksam und entscheidend geblieben.

WANDGEMÄLDE IM CHOR DES DOMES VON CÖLN.

10 F. h., 3 F. 4 Z. br.

Hiezu eine Bildtafel.*)

An den Chorschranken im Cölner Dom, vor denen die schönen Chorstühle aus Eichenholz stehen, hat sich eine Folgereihe von 28 Wandgemälden erhalten, die zu den werthvollsten Denkmalen der deutschen Malerei vom Anfang des vierzehnten Jahrhunderts gehören, da sie sicher bei der Einweihung des Domchors 1322 schon ausgeführt waren. Sie zeigen uns die gegen das Ende des Jahrhunderts und nochmehr zu Anfang des folgenden so bedeutende cölnische Malerschule in ihren Anfängen und ihrer Grundlage und gewähren uns die Möglichkeit einer ausreichenden Vergleichung mit den gleichzeitigen Malerschulen in Italien, denen in Deutschland um jene Zeit keine so ebenbürtig war und so nahe stand, als die cölnische.

Die Gemälde, je sieben beisammen, sind in vier Abtheilungen vertheilt, so dass die erste Abtheilung das Leben der H. Jungfrau, die zweite die Geschichte der H. Drei Könige (Magier), die dritte und vierte die Geschichten von Petrus und Paulus und vom Papst Sylvester enthalten. Jedes einzelne Bild ist mit einem gemalten spitzbogigen Rahmen und reichen gothischen Giebeln versehen, von denen stets der mittelste von dreien die andern überragt; während das mittelste von sieben höher als alle andern ist.

Es folgen sich zuerst in der Geschichte der h. Jungfrau: 1. Verkündigung Joachims bei den Hirten; 2. Geburt Mariä unter Engel-Geigen und Lobsingen; 3 Verkündigung Mariä; 4. Geburt Christi; 5. Darstellung im Tempel; 6. Tod Mariä, wobei sie auf einem Sessel sitzt, während Christus ihre Seele im Arm hält; 7. Krönung Mariä durch Christus.

Die zweite Abtheilung führt uns zu den h. Drei Königen, die in der Beischrift stets nach den Worten des Evangeliums „die drei Magier" genannt sind. 1. Die drei Magier sehen den Stern; 2. sie beschenken das heilige Kind; 3. sie werden vom Apostel Thomas zu Bischöfen des Orients gemacht; 4. sie liegen als Leichname in Einem Sarge, bei welchem ein Bischof die Exequien hält; 5. ihre sterblichen Ueberreste werden nach Cöln gebracht; neben dem Reliquienschrein steht eine Königin; 6 die Consecration der Reliquien durch einen Bischof; 7. das Volk betet bei den Reliquien der Magier.

Die ersten beiden Abtheilungen folgen sich von der Rechten zur Linken; die andern beiden von der Linken zur Rechten. Die dritte enthält Scenen aus der Geschichte der Apostel Paulus und Petrus: 1. Petri Fischzug; 2. seine Gefangennehmung; 3. seine Befreiung aus dem Gefängniss; 4. Paulus und Petrus begrüssen sich in Rom; 5. Beide stehen vor dem Imperator; 6. sie treiben Teufel aus dem Simon Magus; 7. das Martyrium Beider.

Die vierte Abtheilung mit der Geschichte des h. Sylvester hat folgende Bilder: 1. Sylvester geht als Knabe ins Kloster; 2. er bringt Symmachus zu einem Mönch; 3. Lehramt und Martyrium des „Tymotheus"; 4. Gefangennehmung des Sylvester durch einen tarquinischen

*) Benutzt wurden Zeichnungen von C. Osterwald, deren Mittheilung ich der Gefälligkeit des H. Conservators Ramboux verdanke.

Präsul; 5. Papst Melchisedech befreit Sylvestern aus dem Gefängniss; 6. Sylvester wird nach seinem Tode zum Papst erwählt; 7. Kaiser Constantin ertheilt (reitend) Befehl, eine Anzahl Kinder zu taufen.

Im Sockel sind viermal dreiundzwanzig Bischöfe in Brustbildern angebracht, deren Zahl fast zu gross ist, um sie für Cöln allein in Anspruch zu nehmen.

Aus dieser grossen Bilderfolge haben wir drei Darstellungen aus der Geschichte der drei Magier ausgewählt, und im Umriss mitgetheilt. Im ersten Bilde sehen wir sie in der Beobachtung des wunderbaren Sternes, auf welchen zwei von ihnen deuten, während der dritte, hinter dem Berge, vor Blendung mit der Hand sich schützend, nach ihm empor schaut. Nicht absichtlos ist auch der erste vom zweiten durch eine Berglinie getrennt, um der übereinstimmenden Beobachtung einen grössern Nachdruck zu geben. Eine phantastische Blume am Boden bezeichnet die Sterndeuter als Magier; aber die Kronen auf ihren Häuptern greifen bereits in die spätere Bezeichnung hinüber.

Im mittlern Bilde hat die heilige, auch bereits gekrönte Jungfrau das göttliche Kind bekleidet auf ihrem Schösse stehen. Vor ihm ist einer der Magier auf ein Knie gesunken, und reicht dem Kinde, während er sich seine Krone vom Kopfe nimmt, ein goldnes Gefäss dar, das dieses mit beiden Händchen erfasst. Das zweite der Magier steht mit seinem Geschenk etwas zurück; der dritte zeigt nach dem Stern, um anzudeuten, dass sie an der richtigen Stelle angekommen. Hierbei ist besonders auffallend, dass der zweite der Magier jetzt bartlos erscheint, obschon er auf dem ersten Bilde einen starken Bart trägt

Auch im dritten Bilde ist er bartlos. Hier haben die Magier ihre königlichen Würdezeichen mit geistlichen vertauscht. In bischöflichen Gewändern, mit Inful und Hirtenstab sitzen sie vor dem Apostel Thomas, der sie für das Kirchenamt einsegnet: (nach einer Erzählung, die wenigstens die Bibel nicht als Zeugniss anrufen kann).

Das gemeinschaftliche am meisten auffallende Merkmal dieser Bilder und der ganzen Folge ist der weiche, sanfte Ton, in welchem sie gehalten sind, sind die fliessenden Linien, der Abgang aller Ecken und Härten, die Gemüthsruhe in den Bewegungen, die Stille und Süssigkeit des Ausdrucks, die unverkennbare Hinneigung zum Reinschönen, ohne besondre Absicht auf Charakterschilderung.

In der Zeichnung kommen freilich allerhand Wunderlichkeiten vor, wie z. B. die Grössenverhältnisse der beiden Hände des jungen Bischofs, oder der Füsse des Apostels und des knieenden Königs u. a. m. Aber dennoch überrascht sie uns im Vergleich zu den 60 bis 70 Jahre spätern Arbeiten, die in dieser Beziehung einen nicht gar auffallenden Fortschritt zeigen. In Italien hatten um diese Zeit Giotto's Neuerungen siegreich um sich gegriffen, und nur in Siena schien die alte, aus dem Byzantinismus hervorgegangene Schule von Duccio und Symon sich noch behaupten zu wollen. Mit ihr stimmt der Idealismus unsrer cölnischen Bilder mehr überein, als mit den mehr dem Leben entnommenen des feurigen Florentiners.

Die Wandgemälde wurden im Jahr 1687 durch Tapeten nach Zeichnungen von Rubens bedeckt, die man bei der jetzigen Herstellung des Domes für unpassend erachtet und durch andere nach Zeichnungen von J. A. Ramboux ersetzt hat. Die Wandgemälde sind nicht mehr zu sehen.

DIE GRABLEGUNG CHRISTI
VON QUINTIN MESSYS.

Hiezu eine Bildtafel.

Quintin Messys, oder — wie ihn die Vlamingen nennen — Quentin Massys oder Matsys, ist eine der merkwürdigsten Erscheinungen in der Geschichte der deutschen Kunst. Begabt mit einem ausserordentlichen Talent für Composition und Darstellung, für Schönheit der Form wie des Ausdrucks, unterlag er doch so den Eindrücken und Verlockungen des Naturalismus, dass er an gemeinen Charakteren und deren Ausdruck ein leidenschaftliches Wohlgefallen zeigte und dass er von seiner schöpferischen Compositions-Gabe einen viel zu bescheidenen Gebrauch machte. Ja, obwohl gleich geschickt als Historienmaler, wie im Genre und Bildniss, und sehr fest und handfertig im Zeichnen und Malen, hat er doch verhältnissmässig nur sehr wenige Gemälde hinterlassen.

Geboren zu Antwerpen (oder, wie Andere wollen, zu Löwen) um 1460, eines Schmieds Sohn, hatte er sich dem Handwerk seines Vaters gewidmet, und bereits durch eine kostbare eiserne Brunneneinfassung auf dem Domplatz seiner Vaterstadt grossen Ruhm erlangt, als er sich plötzlich — und, wie die romantische Sage geht, aus Liebe zu einem Mädchen*), die Herz und Hand an die Palette geknüpft, – entschloss Maler zu werden und es in Kurzem dahin brachte, dass er schon 1491 als freier Meister in die St. Lucas-Gilde zu Antwerpen aufgenommen wurde.

Was man Quintins Kunstweise nach schon immer vorausgesetzt, dass er Schüler des jüngern Roger van der Weyde gewesen, würde durch eine vor nicht langer Zeit aufgefundene ältere Handschrift des Dr. Molanus von Löwen, die von Mr. Génard veröffentlicht worden, Bestätigung erhalten**), wenn man derselben überhaupt Werth beilegen kann. Roger ist zwar im selben Jahr mit Quintin geboren, jedenfalls aber so viel früher zur Kunst gekommen, dass er sein Meister werden konnte. Sein derber Naturalismus hat offenbar tiefen und bleibenden Eindruck auf Quintin gemacht.

Nur zwei grosse Altargemälde von Quintin Messys sind bekannt: die Grablegung mit den Martyrien von Johannes dem Täufer und Johannes dem Evangelisten auf den Flügelthüren, vom J. 1508, jetzt im Museum zu Antwerpen; dann die heilige Familie, das Christkind zwischen Anna und Maria, mit der Verkündigung Joachims und dem Tod der heil.

---

*) Seine erste Frau hiess Adelaide van Tuylt; seine zweite Katharine Heyens. Die erste schenkte ihm sechs, die zweite sieben Kinder.

**) De Vlaemsche School, Tydschrift voor Kunsten, Lettern en Wetenschappen; erster Jahrg. Antwerpen 1855. p. 154. In der bezeichneten Handschrift des Molanus heisst es von Quintin: „Deinde in tantum sub Rogerio in excellentem pictorem profecit." Leider fehlt die Angabe über wo? und wann? der Handschrift.

Anna*) auf den Flügeln vom J. 1509. Ein „Christus am Kreuz“ in der Kathedrale ist im Bildersturm untergegangen. Kleinere Bilder religiösen Inhalts sind ein „Ecce homo“ in den Neuen Procuratien zu Venedig; eine „Pietà“, die Génard hoch rühmt, ohne zu sagen, wo sie ist, und ein Salvator mundi und ein Madonnenkopf im Museum zu Antwerpen.

In den Gemäldegalerien finden wir Quintin Messys fast nur als Genremaler, und zwar als Satiriker wider den Geldgeiz. Wiederholentlich stellt er alte Goldwäger und Geldwechsler dar, und nur einmal spinnt er das Thema dahin aus, dass der Geldmann durch den Klang und Glanz des Goldes ein junges Mädchen in Versuchung führt. In diesen Bildern bleibt Quintin bei halben Figuren, die aber nahebei Lebensgrösse haben.

Höchst vorzüglich sind einige Bildnisse, die man von ihm besitzt; namentlich ein Männerkopf im Städelschen Museum zu Frankfurt a. M., der mit Unrecht als das Bildniss des Wiedertäufers Knipperdolling bezeichnet wird.

Quintin Messys starb zwischen 1530 und 1531 an einer pestartigen Krankheit. Am Sockel des Doms von Antwerpen, neben dem Haupteingang ist ein Grabstein angebracht, auf dem ein Todtenkopf mit dem Drei-Schilderwappen steht, nebst der Umschrift: Sepulture van Mr. Quinten Matsys in synen Tyt Grofsmidt en daernaer fameus Schilder werd sterf anno 1529. In die Mauerblende darüber sind zwei Gedächtnisstafeln eingefügt, durch welche die „dankbare Nachwelt“ dem grossen Meister ihre Bewunderung hat ausdrücken wollen. Dieses Denkmal ist im J. 1629 auf Veranstaltung des berühmten Kunstfreundes und Verehrers von Rubens, Cornelis van der Geest (allerdings ohne genaue Kenntniss des Todesjahres von Qu. Messys) gesetzt worden.

Das Gemälde von der Grablegung, dessen Nachbildung wir hier mittheilen, dürfen wir unbedenklich zu den grössten Schätzen der deutschen Malerei rechnen, und desshalb uns freuen, dass es an einem gesicherten, leichtzugänglichen Orte aufgestellt, seine Wirkung auf das Gemüth, auf Kunstliebe und Kunstbetrieb ausüben kann. Quintin hat es im J. 1509 für die Schreinerzunft von Antwerpen ausgeführt, und zwar für 300 fl., welche nachträglich in eine Rente für die Kinder des Malers umgewandelt worden. Die Figuren haben Lebensgrösse.

Ohne das mindeste Zeichen des Lebens liegt der Leichnam des vom Kreuz abgenommenen Heilandes ausgestreckt am Boden. Nicodemus hat den Oberkörper ein wenig aufgerichtet, ihn unter den Achseln fassend und mit einem Knie haltend; Joseph von Arimathia bemüht sich das umgesunkene Haupt zu halten und nach der Mutter zu wenden, die mit erhobenen, gefalteten Händen vor der theuern Leiche kniet und schmerzvoll sie betrachtet. Maria, des Lazarus Schwester — dafür halte ich sie — hat die linke Hand des angebeteten Freundes erfasst, (seine Rechte liegt starr auf dem Leintuch) und sieht mit thränenschweren Augen nach dem blutbedeckten Antlitz mit den gebrochnen Blicken und regungslosen stummen Lippen, während sie mit der Linken nach dem Gefäss langt, das ihr die Schwester

*) Génard a. a. O. bezeichnet das eine Bild als die Verkündigung des Zacharias, das andre als den Tod Mariä. Mir scheint, dass dann dem Werk der Zusammenhang fehlt.

darreicht; Magdalena, mit dem Ausdruck eines stilleren Schmerzes, hat die Fusswunden vom Blute gereinigt und trocknet sie mit ihrem reich herabwallenden Haar, um sie dann aus dem nebenstehenden Gefäss zu salben.

Mit einem ähnlichen Gefäss in der linken und seinem Deckel in der linken Hand naht Martha, deren Gesicht und Bewegung mehr praktische Vorsorge verrathen, als Bekümmerniss, die sich besonders bitter in der ältern Maria Salome äussert. Johannes ist mit getheiltem Herzen, halb bei dem Meister, halb bei der des Beistandes bedürftigen Mutter, während hinter ihm ein andrer Freund des Gekreuzigten nicht ohne Zeichen der Aengstlichkeit die traurigen Andenken an die Frevelthat, die Dornenkrone und die Nägel bergen zu wollen scheint. Rechts sieht man in die Grabhöhle, wo einige Menschen beschäftigt sind, die Stätte für den heiligen Leichnam zu bereiten. Im Hintergrunde sieht man Golgatha mit den drei Kreuzen, deren zwei noch ihre Schlachtopfer tragen. Unter dem mittlern, leeren sind ein Paar Frauen beschäftigt, Bluttropfen — so scheint es — zu sammeln, während theilnahmlos ein Kriegsmann mit der Lanze die Stelle verlässt, zwei andere Männer aber mit noch viel grössrer Gleichgültigkeit an Nahrung und Bekleidung denken. Ausser der Grotte des Grabes und dem Felsenhügel der Kreuzigung sehen wir im Hintergrunde die Stadt und ein weit in die Ferne sich erstreckendes Gebirgsland.

In Betreff der Auffassung ist es unverkennbar, dass der Künstler bestrebt gewesen, sich so in das Ereigniss zu versetzen, dass wir es mit ihm wirklich zu erleben glauben möchten. Wie sehr auch die Mittel künstlerischer Ausführung nach allen Seiten in Anspruch genommen worden, wie reiflich erwogen jede Linie, wie fleissig und besonnen durchgebildet jede Form ist: — übermächtig wirkt der Gegenstand, die Wahrheit und Tiefe der Empfindung. Und obwohl Alles sich von selbst gemacht zu haben, das Bild ein Abbild der Wirklichkeit zu sein scheint, so entspricht es doch allen Anforderungen an die Kunst auf eine der grössten Meister würdige Weise. Wie unser Blick vor Allem auf den entseelten Heiland gelenkt wird, so wenden sich auch aller Anwesenden Augen auf ihn; in keiner Seele hat ein anderer Gedanke Raum, als der an ihn und seinen jammervollen Zustand. Aber bei aller Gemeinsamkeit der Gedanken und Empfindungen — welche Verschiedenheit, je nach den einzelnen Charakteren, vom lauten Jammer der Mutter, dem erdrückten Schmerz in den Mienen Josephs bis zu der andachtvollen Huldigung Magdalenas. Die Bewegungen nicht nur der Arme und Hände, des Kopfes, jedes Gesichtszugs sind nicht nur äusserlich und innerlich wahr, nicht allein lebenswahr und wahr sprechend, sondern auch von grosser Feinheit, eben so fern von Mattigkeit, Nichtssagen und Convention, als von Uebertreibung, Härte und Eckigkeit, so dass die Darstellung nicht wohl vollkommener sein konnte.

Auf gleicher Höhe des Kunstwerthes steht das Bild in Betreff der Anordnung, indem Mitte, rechte und linke Seite sich ebenso deutlich scheiden, als sie eng und natürlich verbunden sind; indem ein schönes Gleichgewicht die Stelle einer starren Symmetrie vertritt und die mannichfachen Gruppen immer pyramidenförmig gipfeln, ohne irgend wie eine architektonische Form zu beschreiben. Ebenso ist ein wohlthuendes Ebenmäss zwischen der Haupt-

gruppe und der sie umgebenden Landschaft, indem letzter fast ein Drittel des Raumes überlassen ist.

In der Formengebung zunächst tritt die Verwandtschaft mit dem jüngern Roger zu Tage; namentlich ist der Körper Christi mit jener Gewissenhaftigkeit nach der Natur gezeichnet, die sich schon der Unwahrheit zeiht, wenn sie eine Hautfalte, eine Knochenkante des Modells mildern wollte. Und dass es wirkliche Menschen seien, die hier eine tiefe religiöse Trauer vereinigt, dass die Begebenheit nicht ins Reich der Dichtung gehöre, sondern dem Beschauer so nahe sei und so wahrhaftig, wie das Leben, darum tragen sie alle die Zeittracht des Künstlers; wie diess in der ältern Schule auch fast ohne Ausnahme beobachtet wurde. Aber der Styl ist doch ein andrer geworden und an die Stelle der scharfen Brüche sind weichere Falten getreten und mannichfaltige Zwischenformen beleben die grösseren Flächen.

Die Färbung hat einen mehr lichten, als tiefen Ton, ist aber sehr lebenswahr und frisch; in den Gewändern spielen oft mehre Farben zusammen, was die Harmonie etwas erschwert. Die Behandlung zeugt von der grössten Meisterschaft, so dass alle Theile bis in den kleinsten Winkel gleichmässig und vollkommen durchgebildet und ausgeführt sind. Auch die Erhaltung lässt nichts zu wünschen übrig.

Die Grablegung ist das Mittelbild eines Triptychons, dessen rechter Flügel die Enthauptung des Täufers enthält. Der Gewaltact selbst geht im Hintergrund vor sich; im Vorgrund bringt die Tochter des Herodes den schmaussenden Aeltern das abgeschlagene Haupt des Johannes, in welches Herodias mit dem Messer sticht. Auf dem linken Flügel ist das Martyrium des Evangelisten Johannes dargestellt, der in einem Kessel siedenden Oeles kniet; Henker schüren mit teuflischer Lust das Feuer. In diesen beiden Bildern geht Quintin Messys sehr tief ins Geleise des Naturalismus, so dass man in der That über der erschreckenden Wahrheit der Scheusslichkeit nicht zur Betrachtung des Leidens und der Seelengrösse der geopferten Heiligen kommen kann.

Das Bild war, wie gesagt, auf Bestellung der Schreinerzunft von Antwerpen gemalt und befand sich in deren Capelle in der Kathedrale bis zum Jahr 1566, wo es vor der Raserei der Bilderstürmer noch glücklich auf die Seite geschafft wurde. Nun bot Philipp II. grosse Summen für das Altarwerk, grössere (nämlich 40,000 fl.) die Königin Elisabeth von England; aber vergebens. Aber 1580 wurde es mit andern Dingen unter den Hammer gebracht, und mit einem Jahreszins von 50 fl vom Magistrat erstanden. Es ward im Rathhaus aufbewahrt bis zum J. 1798, wo es vor Raub oder Zerstörung durch den Maler Herreyns gerettet wurde, der es für die Centralschule erwarb.

DIE GEBURT CHRISTI
UND DIE ANBETUNG DER HIRTEN
VON BARTHOLOMÄUS ZEITBLOM.

5 F. 2 Z. hoch, 3 F. 6 Z. breit.

Hiezu zwei Bildtafeln.

Wenn Auffassung, Composition und Darstellung bei begabten Künstlern mehr Sache der unmittelbaren Eingebung, als der Ueberlegung sind, bei der Ausführung aber die bewusste Absicht auf Vollendung vorherrscht, so ereignet es sich zuweilen, dass letztre Eigenschaft allein überwiegt und das höhere Kunstelement zu gleichmässiger Mitwirkung nicht kommen lässt. Diese Erscheinung, die wir an alten deutschen, namentlich mittel- und oberdeutschen Meistern am öftersten wahrnehmen, tritt uns an verschiedenen Werken des Malers Bartholomäus Zeitblom entgegen, von dem wir schon im ersten Bande der „Denkmale" eine einzelne Gestalt, den Täufer Johannes aus einem Altarwerk von 1496, ehedem in der Pfarrkirche zu Eschach, jetzt im Besitz des Königs von Württemberg, gegeben. Hier freilich überwiegt bei weitem das geistige Element. Zeitblom aber hat eine ganz besonders reine, reizende, durchsichtige Färbung und eine glatte, vollendete Ausführung. Diese Eigenschaften glänzen auffallend an einer Folgereihe von acht Tafeln mit der Geschichte der H. Jungfrau, von der Rückkehr Joachims bis zum Tode Marias, welche sich in der Sammlung des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen im Schloss zu Sigmaringen befinden. Vermissen wir hier neben dem vortrefflichen Machwerk ausdruckvolle Motive und Grösse der Anordnung, so finden wir in der nahgelegnen Kirche des Dorfes Bingen den Meister in der ganzen Stärke seiner künstlerischen Gaben wieder. Von einem grossen Altarwerk, dessen Mitte wahrscheinlich ein Holzschnitzwerk gewesen, sind noch zwei grosse Tafeln, die Innenseiten der Hauptflügel übrig. Zwei kleinere (mit der Darstellung im Tempel und dem Tod Mariä) sind die letzten Ueberreste der Rückseiten dieser Flügel in Bingen selber, während andere Bruchstücke davon im Besitz des H. Prof. Hassler in Ulm sind, Brustbilder von Propheten, welche, bei den Begebenheiten aus dem Leben der H. Jungfrau, in Seitenfenstern angebracht, Zuschauer abgeben.

Die beiden grossen Flügelbilder, von denen ich hier die Umrisse gebe*), machen einen so grossartigen Eindruck, dass ich sie zu den besten Werken des Meisters rechnen muss. Bei äusserst einfacher Anordnung ist der ganze Nachdruck auf die Hauptfiguren gelegt. Das Nebenwerk, ein wenig unausgebautes Gemäuer, ein Stückchen Hügelland mit ein Paar Bäumen, ist auf beiden Bildern gleich; selbst der abgehauene Baumstamm links, wahrscheinlich

*) Der grossen Gefälligkeit des Ortsgeistlichen, Herrn geistl. Rathes Stauss, der mir die Tafeln abnehmen, und in seine Wohnung bringen liess, verdanke ich die Möglichkeit, sie haben abzeichnen zu können, was in der Kirche nicht zu bewerkstelligen gewesen wäre.

zum Tragen des Dachs bestimmt, wiederholt sich an derselben Stelle. Auf dem ersten Bilde liegt das neugeborne Kind ganz unbekleidet auf dem ausgebreiteten Mantelzipfel der Mutter, die andächtig zu ihm niederblickt. Hinter ihr kniet in einer nur wenig abweichenden Stimmung der fromme Nährvater, das fast niedergebrannte Lichtstümpfchen, das der Humor der deutschen Kunst ihm in die Hand gegeben, sorglich behütend; ebenfalls in Anbetung versunken sind Ochs und Esel auf dem Stroh neben dem Kind in die Knie gesunken. Ueber die Mauer aber schauen, noch mehr verwundert, als erbaut, die Hirten, denen — wie wir in der Ferne sehen —, ein Engel die Geburt des Heilandes verkündigt hat. Oben aber im Vordergrund über der Scene schweben drei Engel und stimmen das „Gloria in excelsis!“ an.

Wenn uns in diesem Bilde der ideale Charaker der heiligen Jungfrau, die Schönheit der Form und des Ausdrucks, neben den derben Physiognomien der Hirten überrascht, so steigt doch bei dem zweiten Bilde, der Anbetung der Könige, unsre Achtung vor dem Meister beträchtlich. Hier ist man im Zweifel, ob man mehr die würdevolle Grösse und Demuth des alten Königs, die glänzende Schönheit des jüngern, den sich brechenden Stolz des dritten, der schon in afrikanische Farbe übergeht, bewundern, oder an der anmuthreichen Hoheit der jungfräulichen Mutter sich erfreuen soll, die mit sichtlicher Genugthuung die ihrem Kinde dargebrachten Huldigungen entgegen nimmt. Ochs und Esel fehlen nicht unter den Zeugen der feierlichen Handlung; der „Nährvater“ dagegen ist den vornehmen Gästen bedächtig aus dem Wege gegangen. Die Staffage des landschaftlichen Hintergrundes bilden die Züge der drei Könige, die von verschiedenen Seiten in der Nähe der Geburtstätte des Weltheilandes zusammentreffen.

Einfache Grösse, breite aber durch Naturstudium belebte Formen charakterisieren den Styl der Bilder und geben ihnen in Verbindung mit der ernsten, feierlichen Stimmung der Darstellung und der in grossen Gegensätzen von Licht und Schatten gewonnenen harmonischen Haltung, und einer tiefen und ebenso harmonischen Färbung jene ergreifende Wirkung von der ich oben gesprochen; so dass man sie in die Zeit der höchsten Blüthe des Meisters zu setzen geneigt ist. Dennoch bestimmen mich gewisse Schwächen in der Zeichnung, z. B. des Kindes, sie für früher zu halten als den vorher erwähnten Altarschrein aus der Kirche zu Eschach (1496) oder als das Altarwerk auf dem Heerberge von 1497, das der Verein für Kunst und Alterthum in Ulm 1845 veröffentlicht hat; oder als die vier Tafeln aus dem Leben des H. Valentinus in der öffentlichen Galerie zu Augsburg, die vielleicht noch später sein dürften. Ausserdem dürfte auch nicht ausser Acht gelassen werden, dass der Meister statt der Luft in der Landschaft Goldgrund gewählt, und dass der Goldstoff bei dem Kleide der h. Jungfrau und des schönen Königs mit Vergoldung des Grundes ausgedrückt ist. Was aber allen Gemälden Zeitbloms eigen ist, findet sich wenigstens theilweis auch hier mit Vorliebe angewendet: bei Gewandstücken, neben ganzen, kräftigen Farben, neben dunkelblau, lackroth und schwarzem Sammet, eine aus einer in die andere schillernde Farbe, ein Grün mit rothen, ein Pfirsichroth mit blauen Schatten und eine stark gebläute weisse Wäsche.

EIN BURGUNDISCHER TEPPICH.

9 F. 9 Z. breit, 8 F. 6 Z. hoch.

Hierzu eine Bildtafel.

Wir können uns kaum eine annähernd richtige Vorstellung von der Kunstthätigkeit in den Niederlanden vom 15. bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts machen, und so namenreich auch die Verzeichnisse von Malern, Bildhauern, Baumeistern, von Gold- und Silber-Arbeitern und Stickern, von Künstlern in allen Gattungen sind, immer müssen wir erstaunen über die Fülle der Werke, die sich durch alle Ungunst und Stürme der Zeiten bis auf unsere Tage erhalten haben. Von besonderer Bedeutung ist die Verbindung, in welcher wir dort die Kunst mit dem Handwerk sehen, durch welche dieses gehoben und veredelt wird, während im obern Deutschland durch eine ähnliche Verbindung sehr häufig (namentlich bei den „Gottesschreinen") die Kunst zum Handwerk herabgezogen worden.

Der Teppich, von welchem ich hier eine Zeichnung mittheile, stammt aus den Niederlanden. Er befand sich in einem Keller der Herzog-Maxburg in München, wie es scheint seit mehr als einem Jahrhundert, und ist — durch die Umsicht und den Eifer des Freiherrn von Aretin ans Licht gezogen — unter die Schätze des bayrischen National-Museums aufgenommen.

Das Bedeutungsvolle der Composition leuchtet auf den ersten Anblick ein; sie zeigt sich aber bald als ein Räthsel, dessen Lösung viele Schwierigkeiten bietet. Wir sehen um eine zu Boden gesunkene männliche Figur eine zahlreiche Versammlung in zwei offenbar gegnerische Parteien getheilt. Zornig, mit erhobenem Schwert geht ein reichgekleidetes Weib auf den Mann los, der entweder, ihren Streichen zu entgehen, rückwärts niedergesunken vor ihr, oder sich im Schoosse eines andern, ebenfalls reichgekleideten Weibes, das ihn schützen will, behäbig niedergelassen hatte. Noch zwei andere Frauen, mit dem Ausdruck von Schreck und Theilnahme, vervollständigen die Gruppe um den gefährdeten Mann, während eine dritte die Zornige in ihrem mörderischen Beginnen aufzuhalten bemüht ist. Von der entgegengesetzten Seite sehen wir einen rasch vorschreitenden Mann, der ebenfalls für den Bedrängten Partei ergreift.

Der Bedrängte ist durch das in seinen Mantel gewebte Wort „omo" als Mensch bezeichnet und wir würden demnach eine Allegorie auf das Leben im Allgemeinen in der Darstellung

zu suchen haben. Dahin weisen auch die anderen eingewirkten Bezeichnungen, die uns in der Frau, die den Menschen in ihrem Schoosse aufgenommen, die Verschwendung (luxuria), in der Zornigen die Gerechtigkeit (justicia) und in der Beschwichtigenden die Barmherzigkeit (misericordia) erkennen lässt. Selbst, dass die Gerechtigkeit (in der obern Abtheilung des Bildes) das Schwert aus der Hand Christi erhält, lässt kaum eine andere Deutung zu, als dass den Menschen, der sich schädlichen Leidenschaften hingiebt, gerechte Strafe trifft. Die beiden Gruppen von Männern und Frauen, rechts und links, würden nur als Zeugen mit grösserer oder minderer Theilnahme anzusehen sein.

Dem will nur Ein Umstand nicht ganz entsprechen. Der omo nehmlich ist das sehr ähnliche Bildniss von Philipp dem Schönen, dem Sohne Maximilians und Maria's von Burgund, und es lässt sich schwer erklären, wie man am Hofe von Burgund darauf gekommen sein sollte, den jungen König von Spanien als Sinnbild menschlicher Verirrungen zu verewigen. Denkt man aber an das jähe Ende dieses Fürsten, wie ihn seine wahnsinnige Gattin, Johanna von Arragonien, in der Wuth der Eifersucht ermordet, so könnte man wenigstens eine Anspielung auf dies Ereigniss in dem Bilde sehen. Es ist aber nicht zu verkennen, dass dazu die Beischriften gar nicht, oder nur sehr gezwungen passen; noch weniger aber Christus als Vermittler der Ermordung. Uebrigens stimmt sowohl der Styl der Zeichnung als der Charakter des Costümes vollkommen mit der Zeit der Ermordung Philipp's (1506).

Der Styl der Zeichnung hat nicht mehr die Strenge und eckige Schärfe der alten Schule, obschon die Formen bei aller Weichheit doch noch fest und bestimmt sind. Sowohl in der Zeichnung als besonders in der Anordnung zeigt der Künstler des Werks einen grossen Schönheitssinn und in der Verwendung des Zeitcostumes viel Geschmack. Die Gesichtszüge sind sehr bildnissartig gehalten; der Ausdruck aber nicht immer sehr entsprechend: wie denn die Mienen der „Justicia" nicht vollkommen zu dem zum Mordstreich erhobenen Schwerte passen. Dennoch ist die Darstellung lebendig und der Gegensatz der handelnden Personen und der blossen Zeugen sehr entschieden ausgesprochen. Dazu kommt eine kenntnissvolle Zeichnung, die selbst unter der Technik des Webstuhls nicht ihre Feinheiten eingebüsst hat.

Das Gewebe besteht aus wollenen, zum Theil mit Gold umsponnenen Fäden. Die Farben haben sich grossentheils gut erhalten, namentlich das Blau, Roth und die Carnation.

VOTIVGEMÄLDE
DER KLOSTERFRAU GERHAUSERIN.
AUS DER FRÄNKISCHEN SCHULE.

3 F. 9 Z. hoch, 2 F. 11 Z. breit.

Hierzu eine Bildtafel.

Unter den deutschen Maler- und Bildschnitzerschulen des 15. und 16. Jahrhunderts hat keine mit so rücksichtsloser Consequenz das Princip des Naturalismus durchgeführt, als die fränkische. Hier hat man die ausdruckvolle Wahrheit und sprechende Charakteristik nicht nur bis zur Gleichgültigkeit gegen die Schönheit, sondern bis zur Freude am Hässlichen, Rohen und Gemeinen gesteigert, wie namentlich in den vielen Passionsbildern, die aus diesen Werkstätten hervorgegangen, an Verspottungen, Geisselungen und Dornenkrönungen, an Kreuzschleifungen und Kreuzigungen im Uebermâss zu sehen ist. Man hat in der derbern Natur der Bevölkerung einen Erklärungsgrund gesucht, ohne zu bedenken, dass die Bevölkerung anderer Gegenden, etwa die von Cöln zu keiner Zeit den sanften Charakter der Gemälde eines Meister Wilhelm oder Stephan gehabt hat. Aber noch haltloser wird die Erklärung, wenn wir die Geschichte der Schule bis in frühere Zeiten verfolgen.

Bisher fehlten uns redende Zeugen jener Zeiten vor Wohlgemuth und Dürer. Dem fleissigen Sammler v. Reuter in Bamberg ist es gelungen, eine Anzahl älterer Kunstdenkmale der fränkischen Schule aufzufinden und vor Untergang zu bewahren. Sie sind mit seiner ganzen Sammlung in das bayrische National-Museum gekommen.

Das Votivgemälde der Gerhauserin, davon die Abbildung beiliegt, gehört dazu. Ich habe es ausgewählt nicht nur wegen seiner künstlerischen Eigenthümlichkeiten und Vorzüge, sondern weil es durch die Angabe vom Todesjahr der Stifterin den Werth einer kunstgeschichtlichen Urkunde hat.

Die heilige Jungfrau sitzt als Himmelskönigin auf einem Thron, hinter welchem von zwei schwebenden Engeln ein Teppich gehalten wird. Sie hält das unbekleidete heilige Kind auf ihrem Schooss. Dies neigt sich mit freundlicher, zum Aufstehen einladender Handbewegung zu einer Nonne, die vor ihm kniet und mit betend erhobenen Händen mit dem Aus-

druck bittenden Vertrauens zu ihm emporblickt. Hinter der Nonne steht ihr Schutzatrdon, der Evangelist Johannes, der als Kennzeichen den vergifteten Kelch in der Hand hält.

Was an diesem Bild zuerst überraschend auffällt, ist der grossartige Styl der Zeichnung, die breiten Flächen, die fliessenden Linien der Gewandung der unverkennbare Sinn für Schönheit in ganz idealer Richtung und die Innigkeit, Milde und Lieblichkeit des Ausdrucks. Nicht minder auffallend ist die stark ausgeprägte Eigenthümlichkeit. Während zu Anfang des 15. Jahrhunderts der Einfluss der cölnischen und bald darauf der flandrischen Malerschule überall im Norden und Süden von Deutschland zu spüren ist, ja eigentlich überall bestimmend wirkt, zeigt unser fränkisches Bild vom J. 1413 keine Verwandtschaft weder mit Meister Stephan, noch mit Hubert van Eyk; ebenso wenig aber auch mit den Giottesken und ihren Nachfolgern in Italien. Nur im Geschmack, in der Anordnung der Gewandung werden wir an italienischen Schönheitssinn erinnert, und es wäre nicht unmöglich, dass der Meister Studien in Florenz und Pisa gemacht hat. Dennoch wüsste ich keinen Künstler zu nennen, auf dessen Werke unser Votivbild hinweist.

Sehr charakteristisch sind die breiten runden Gesichtsformen, die dem Gemälde vornehmlich das Gepräge der Einfachheit geben. Sie sind vielleicht der stärkste Gegensatz gegen die an kleinen Zügen überreichen Physiognomien der spätern fränkischen Schule. Aber auch in der Motivierung spricht sich der Gegensatz sehr lebhaft aus. Denn man kann kaum zugleich zarter und doch vollkommen deutlicher die herzliche Theilnahme und die bescheidene Zurückhaltung ausgedrückt finden, als hier in der heil. Gottesmutter geschehen; Demuth, Hingebung und Gebet nicht inniger vereinen, als sie in der Gestalt und den Mienen der frommen Stifterin vereint sind.

Mangelhaft sind die Körperformen des Kindes, die zwar nicht an dem gewöhnlichen altdeutschen Fehler der Magerkeit leiden, dafür aber zu wenig natürliches Leben haben. Auch die Verhältnisse lassen zu wünschen; nicht dass die Stifterin kleiner gestaltet ist, als die anderen Figuren — das ist absichtliche Erniedrigung den Heiligen gegenüber — aber die Figur des Johannes ist zu kurz, selbst sein Arm reicht nicht aus.

Die Unterschrift lautet: Anno domini m°cccc danach im xııı jar an unsers herren leichnam obet (abend) da verschied gerhausserin klosterfrauen zum heiligen grab der got genedik sey.

DER BRUNNEN DES LEBENS
VON HANS HOLBEIN D. J.

(Hierzu eine Bildtafel. Doppelblatt.*)

Im Königsschloss zu Lissabon befindet sich ein grosses figurenreiches Oelgemälde, das auf dem Rande des im Vordergrund befindlichen Brunnens die Inschrift trägt: Johannes Holbein fec. 1515 (?) (das Fragezeichen gilt der Jahrzahl!), im innern Rande aber die Worte: Puteus aquarum viventium (Brunnen der lebendigen Wasser), womit das Motiv des ganzen Bildes näher bezeichnet ist. Wir werden damit an das Werk unsers grossen Meisters, Hubert van Eyk, erinnert, den „Brunnen des Lebens" im Museo del Trinidad zu Madrid, von welchem der VI. Band der Denkmale eine Abbildung gebracht, und werden nicht vermeiden können, auf die Verschiedenheit der Auffassung desselben Themas unser Augenmerk zu lenken.

Betrachten wir zuerst das Holbeinsche Gemälde! In einer reizvollen Gegend von überwiegend südlichem Gepräge mit Palmen und mit Ruinen des Alterthums, ist ein hoher und ziemlich tiefer Triumphbogen mit Säulen und Pilastern, Friesen, Gesimsen und Galerien, Arcaden, Nischen und Gewölben und reichem Ornament im reinsten italienischen Renaissancestyl aufgeführt, der weitaus den grössten Theil des Bildes einnimmt. Jenseit und rechts und links ausserhalb des Triumphbogens, an dessen Lunette die Geburt Christi in Relief angebracht ist, stehen drei Engelchöre theils singend, theils mit verschiedenen Instrumenten, Geigen, Lauten, Harfen, Posaunen, Flöten und der Orgel musicierend.

Wem gilt der Triumphbogen? wem Gesang und Musik? Die Inschrift an den äussersten Postamenten sagt es uns, links: „Stirpe Maria Regina Pro Regem generans Jesum; rechts: Laude digna Angelorum et Sanctorum." Also der aus Königsstamm entsprossenen Maria, die den König Jesus geboren, würdig des Lobes der Engel und Heiligen! Im Vorgrund aber ist ein Brunnen, „der Brunnen des lebendigen Wassers", der von ihrem Thron her Nahrung erhält. So sitzt denn auch die königliche Jungfrau auf dem Thron vor dem Brunnen, mit langherabwallendem Haar, den weiten Hermelinmantel nur über den Schooss gebreitet. Nicht im Arm, noch auf dem Schooss hält sie das heilige Kind; es sitzt rittlings — wie

*) Die Bildtafel ist nach einer Photographie, die nach dem Original aufgenommen worden, und nach einer ebenfalls nach dem Original in Lissabon gemachten Zeichnung angefertigt. Beides, Photographie und Zeichnung, ist mir zum Gebrauch für mein Werk von S. M. dem König Ferdinand von Portugal allergnädigst übersandt worden, wobei ich dankend hervorzuheben habe, dass S. M. ausdrücklich für mich die Zeichnung nach dem Gemälde hat nehmen lassen, weil in der Photographie viele völlig dunkle und also formlose Stellen sind.

seltsam! — auf ihrem rechten Arm, der theilweis mit Linnen bedeckt ist, die hinüber zum linken Arm reichen. Vor ihr steht in einem irdnen Blumengefäss ein blühender Lilienstengel, um an die makellose Geburt des heiligen Kindes zu erinnern. Hinter dem Throne aber stehen die Grossältern desselben, Joachim und Anna, noch unberührt, wie es scheint, von dem neuen Dogma über ihr Verhältniss zur Tochter. Die Heiligen, die den Thron der Himmelskönigin umgeben, gehören dem weiblichen Geschlecht an, das hier mit vornehmlichem Recht „das schöne“ genannt werden muss, da der Maler in dieser Hinsicht die erquicklichste Auswahl getroffen. Rechts von Maria kniet, die Hostie auf einem Teller tragend, die heilige Barbara, mit dem Zeichen ihrer fürstlichen Abkunft, der Krone, neben einer andern nicht deutlich bezeichneten Heiligen. Gleichfalls gekrönt, neben ihr, weiter nach vorn, sitzt die heil. Margarethe, kenntlich am Drachen, der, vom Kreuz überwunden, zu ihren Füssen sich windet. Von den Heiligen hinter ihnen sind nur Ursula mit dem Pfeil, Agathe (oder Christine) mit der Zange kenntlich. Die Heilige im Vorgrund rechts mit den beiden Kaninchen, den beiden Papageien, der Erdbeerschachtel, dem Blumenkorb am Boden, den Nelken im Schooss, der Krone in der Hand — wer ist sie? Das Heiligen-Lexicon gibt keine Auskunft. Neben ihr kniet, eine unbezeichnete Heilige hinter sich, Katharina, das Schwert im Arm, das Rad zur Seite, und lässt sich vom Christuskind, das sich freundlich zu ihr neigt, mit züchtiger Schüchternheit den Verlobungsring anstecken. Von der zurückstehenden Gruppe erkennen wir die h. Agnes mit dem Lamm, und die h. Magdalena mit dem Salbengefäss.

Es ist nicht der Schein einer Handlung in dem Bilde, die kaum betonte Verlobung der h. Katharina abgerechnet, um die sich Niemand im Bilde, nicht einmal die Mutter, auch nur im mindesten kümmert. Um den Brunnen des Lebens bekümmert sich gleichfalls keine Seele, sein Wasser fliesst unbeachtet, ganz für sich aus dem Engelsmunde am Sockel des Throns. Und doch ist sichtlich Alles feierlich gestimmt, fast erwartungsvoll, als sollte ein Act beginnen, für den man sich versammelt hat.

Welch grosser Unterschied zwischen dem Brunnen van Eyks und dem Brunnen Holbeins! Es ist der Unterschied der Zeiten. Die Renaissance ist der Ausdruck der Verweltlichung der religiösen Kunst. Hier ist Alles Renaissance und nur an einzelnen Stellen klingt leise noch die alte Kunst nach. Wenn in der alten Kunst das Werk, aus dem Gedanken hervorgegangen, an diesem festhielt, und ihn in aller Klarheit auszusprechen strebte, so verleugnet ihn zwar die Renaissance nicht, aber sie lässt ihn nur als ehrwürdige, aber unwirksame Ueberlieferung gelten, wie die Inschrift an einem Hause, das seine Bestimmung geändert hat. Die Renaissance legt den Nachdruck auf die Kunst, auf die Anordnung, Formengebung, Ausführung. Schönheit und Pracht sind ihre Ziele, und ihr grösstes Lob erwirbt sie sich durch ihren guten Geschmack.

Der Gesammteindruck unsers Bildes ist prächtig, vom glänzend verzierten Triumphbogen bis zu den Seiden- und Goldstoffen, den Kronen und dem Halsgeschmeide, den Perlen und Edelsteinen der Heiligen, unter denen nur die Heiligste schmucklos ist, eine wahrhaft königliche Versammlung. Der Geist der Schönheit durchweht das ganze Gemälde: schön, klar und

abgerundet ist die Anordnung der Gruppen, in vollem Gleichgewicht bei grosser Mannichfaltigkeit und bei Lebendigkeit der Silhouette, schön die Bewegung jeder einzelner Gestalt; schön und geschmackvoll, obschon mit Unterordnung unter das Zeitcostüme, sind die Trachten; schön vor allem sind die Gestalten, Formen und Gesichtszüge der heiligen Frauen; das Ganze eine Verherrlichung der Schönheit des weiblichen Geschlechts! Dazu kommt, dass der Meister die Gestalten seines Lobgesanges nicht einer unsichtbaren Welt der Ideale entlehnt, dass er sie aus dem wirklichen Leben genommen. Sie haben alle Fleisch und Blut, und haben alle — das sieht man in jeder Miene — in voller Lebenswärme vor ihm gesessen, da er den Pinsel in der Hand hatte. Wohl ist ihnen dabei etwas vom Hauch der Heiligkeit abhanden gekommen; dafür sind sie heimisch auf Erden und unserm Mitgefühl wie unsern Augen erreichbarer, als ihre Vorgängerinnen in himmlischer Verklärung. Die religiöse Kunst ist weltlich geworden!

Die Ausführung ist nach Berichten von Augenzeugen (und nach der photographischen Nachbildung zu schliessen) von der höchsten Vollkommenheit. Keine Stelle im Bilde, die nicht Zeugniss ablegte von der hohen Kunstfertigkeit des Meisters in Zeichnung und Färbung, von dem ernstesten Studium aller Einzelheiten, von der gediegensten Durchführung.

Im Styl wirken die Erinnerungen an die Formen des 15. Jahrhunderts an einigen Stellen sichtlich fort, namentlich an den Engeln im Hintergrunde und an den hier und da scharfen Brüchen der Gewänder auch bei den Hauptfiguren; während doch das Ganze den Eindruck des vorgerückten 16. Jahrhunderts macht.

Die erste Nachricht von dem Gemälde verdanke ich Herrn Dr. Carus in Dresden, der mir zugleich mittheilte, dass sich die Jahrzahl 1549 auf dem Bilde befinde. Graf Raczynski in seinem Werk über die Kunst in Portugal*) führt es mit der Bemerkung auf, dass sich der Name Johannes Holbein und die Jahrzahl 1519 darauf befinden. Auf der Zeichnung, welche S. M. der König Ferdinand von Portugal für mich hat anfertigen lassen, steht: Joannes Holbein fec. und die Jahrzahl 1515. — Keine dieser Angaben will befriedigen. Gegen Holbein als Urheber des Bildes wird nichts einzuwenden sein; fast jede Stelle verräth seine Handschrift. Zum Jahre 1549 sagt die deutliche 5 auf der mir übersandten Zeichnung Nein! Gegen 1519 spricht ausserdem der Umstand, dass in diesem Jahr Holbein erst 21 oder 22 Jahr zählte, mithin für solch ein Werk noch zu jung war.**) Ich habe leider! (wahrscheinlich in Folge der vielen dort eingetretenen Trauerfälle in der königlichen Familie) keine Auskunft über die genaue Gestalt der Jahrzahl erhalten, und bin somit auf die Zeichnung verwiesen, deren Zahlzeichen unsre Bildtafel genau wiedergiebt. Dieser nach scheint es mir nicht unmöglich, dass die Jahrzahl 1545 heisst. Zwar lässt sich dagegen

*) A. Raczynski, les Arts en Portugal. Paris 146. Das dazu gehörige Dictionnaire 1847.

**) Sein von ihm selbst gezeichnetes Bildniss, jetzt im Berliner Kupferstichkabinet, hat die Jahrzahl 1511 und 14 (Jahr alt). Auf einem andern, gemalten Bildniss in der Sammlung des Lords Arundel in England, davon aber nur noch der Kupferstich von Hollar 1647 vorhanden ist, hat er neben der Jahrzahl 1543 sein Alter auf 45 Jahre angegeben.

einwenden, dass in dieser späten Zeit Holbein schwerlich noch Formen des 15. Jahrhunderts angewendet habe; das ganze Bild aber hat, wie gesagt, entschieden das Gepräge des vorgerückten 16. Jahrhunderts.

Dazu kommt nun noch der Umstand, dass das Gemälde durch Katharina von Portugal, die Gemahlin Carls II. von England, nachdem sie Wittwe geworden und nach Lissabon zurückgekehrt, aus England nach Portugal gebracht und der Schlosskapelle zu Bembosta verehrt worden (aus der es erst in neuer Zeit nach dem königlichen Schloss in Lissabon gekommen ist). Es war also ursprünglich in England, und ist keinesfalls vor Holbeins Uebersiedelung nach London (1526), ja wohl erst nach einem längern Aufenthalt daselbst gemalt worden. Drei Katharinen hat König Heinrich VIII. zu Gemahlinnen gehabt, und es liegt der Gedanke nahe, dass das Bild einer von ihnen zu Ehren gemalt worden sei, da doch darin auf der „Vermählung der heil. Katharina“ einiger Nachdruck liegt; wie es denn das Schicksal gefügt, dass eine vierte Katharina das Bild nach Portugal gebracht.

S. JOHANNES-ALTAR.
SCHWÄBISHE SCHULE VON 1470. CA.

Mit zwei Bildtafeln.

7 F. hoch.

Im bairischen Nationalmuseum zu München befinden sich zwei Tafeln, die Seitenflügel eines Altarwerks, das uns einen bedeutenden Meister der oberschwäbischen Schule — leider ohne Namen und persönliche Verhältnisse — kennen lehrt. Die Hauptpersonen der beiden Tafeln sind die beiden Johannes, wesshalb ich dass Werk den Johannes-Altar genannt habe. Es stammt aus einer Kirche im schwäbischen Kreise von Baiern. Die Mitte, wahrscheinlich ein Schnitzwerk ist schon vor der Auffindung der Tafeln verloren gegangen.

Auf Taf. 1 sehen wir den Evangelisten Johannes in den Händen seiner Feinde, die ihn mit einem Gifttrunk tödten wollen. Der Heilige macht über den Becher das Zeichen des Kreuzes, und das Gift entflieht in Gestalt eines Wurmes. Um des sichern Erfolgs ihrer Bosheit gewiss zu sein, hatten die Feinde des Johannes den Trunk vorher an ein Paar andern Gefangenen erprobt. Ihre aufgeschwollenen Leichen am Boden zeigen aus, dass ihr Gift wirksam gewesen. Ihre Mienen, dass sie dem heiligen Manne dasselbe Loos bereiten wollen. Die Inschrift aber unter dem Bilde beruhigt uns selbst über die Vergifteten, da sie sagt: „es schud in nit, Johannes macht si wider leben.

Auf der Taf. 2 sehen wir den Täufer Johannes sein Amt am Heiland vollziehen. Christus steht entblösst (ein Tuch nur um die Lenden gebunden) bis an die Knie im Wasser. In demüthiger Haltung, die Hände über der Brust gekreuzt, lässt er von Johannes, der neben ihm am Ufer kniet, den symbolischen Act der Wiedergeburt an sich vollziehen. Ein Engel zur Rechten hält die Gewande Christi, während über der Gruppe die Taube des heil. Geistes schwebt und über ihr in Wolken der ewige Vater sichtbar ist, mit einer Bandrolle, darauf die Worte zu lesen: „Dieser ist mein oserwelter son an dem ich nur habe wolgefalle." — Den Hintergrund bildet eine gebirgige Landschaft; im Vordergrund ragen einzelne Steine mit Schilf aus dem Jordan; eine Rolle trägt die Inschrift: „Johans der heilig ist geporn, Jhesum toffen ward er erkorn. Wer hiemet macht unwirdig sich rufft vater got mach heilig mich."

Beide Tafeln sind mit grosser Meisterschaft gemalt und bis zur hohen Vollendung ausgeführt. Schon in der harmonischen, gesättigten Färbung, noch mehr in den feinen Abstufungen der Töne gibt sich der Geist der Schule kund, die in Betreff der Malereien und naturwahren Farbe in der deutschen Kunst nicht ihres Gleichen hat, der Geist der Schule Holbeins. Aber

auch in der Zeichnung, in den etwas naturalistischen Formen des Nackten, wie im Styl der Gewänder, die mit Phantasie geordnet, mit gründlichem Verständniss ihrer Bedeutung gezeichnet, und mit jener Liebe für Mannichfaltigkeit in kleine und kleinste Falten (wo es thunlich war) gebrochen sind, die wir vornehmlich durch Martin Schongauer in die schwäbische Schule gebracht wissen, weisen unsre Tafeln auf die Schule Holbeins hin, dessen Wirksamkeit in Schwaben zwar noch nicht vollkommen aufgeklärt, aber durch viele treffliche Werke in den Kunstsammlungen von Stuttgart, Berlin etc. bethätigt ist. Man betrachte z. B. die Aermel der Vergifteten, das fliegende Gewand Christi, den aufgenommenen Mantel des Evangelisten — und man wird den Künstler ganz auf dem Wege finden, den Holbein in seinen frühern Werken eingeschlagen. Fast noch deutlicher tritt diess in der Zeichnung der Charaktere, in der bildnissartigen Wahrheit und Lebendigkeit der Züge hervor, selbst da, wo er — den Ausdruck sicher zu geben — einige Uebertreibung nicht gescheut hat, wie bei dem Giftmischer. Nur dass er auch beim Taufengel sich treuherzig an ein, unglücklicher Weise sehr hässliches Modell gehalten, dürfte nicht auf die Lehren Holbeins zu schieben sein. Dagegen haben einige Köpfe vollkommen Holbeinschen Charakter, und ein junger Mann unter den Zeugen der Vergiftung des Johannes gleicht sichtlich dem bekannten Bildniss Holbeins.

Wenn in den bishergenannten Beziehungen die nahe Verwandschaft mit Holbein betont wurde, so müssen wir nun auch die Augen auf Das richten, was die Frage, ob wir am Ende ein Werk des Meisters selber vor uns haben, ohne weiteres beseitigt. Das ist die Darstellung, die Wahl und Durchbildung der Motive. Allerdings ist der Giftmischer sprechend, und man sieht seiner Hand, wie seinen Mienen die Absicht zu überreden deutlich an; dagegen ist des Johannes Händebewegung lahm, noch weniger aber würde Holbein dem Heilande bei der Taufe die Hände so leblos gekreuzt und die Ellenbogen gehoben haben; auch die Taufhandlung hätte er sicher anders ausgedrückt, als durch das umgestürzte Wassergefäss in der Hand des Täufers. Selbst in der Anordnung weicht der Meister unsrer Tafeln von Holbein ab, der schwerlich zwei Leichen in Parallellinien neben oder gegeneinander an den Boden gelegt haben würde.

Dessen ungeachtet bleiben diese beiden Tafeln ein Werk von grosser kunstgeschichtlicher Bedeutung, um so mehr, als sie einer Malerschule angehören, von deren Leistungen wir noch immer keine vollständige Kunde haben.



H. Velde gest.

WANDGEMÄLDE IM DOM ZU MÜNSTER



VERMÄHLUNG DER H. JUNGFRAU

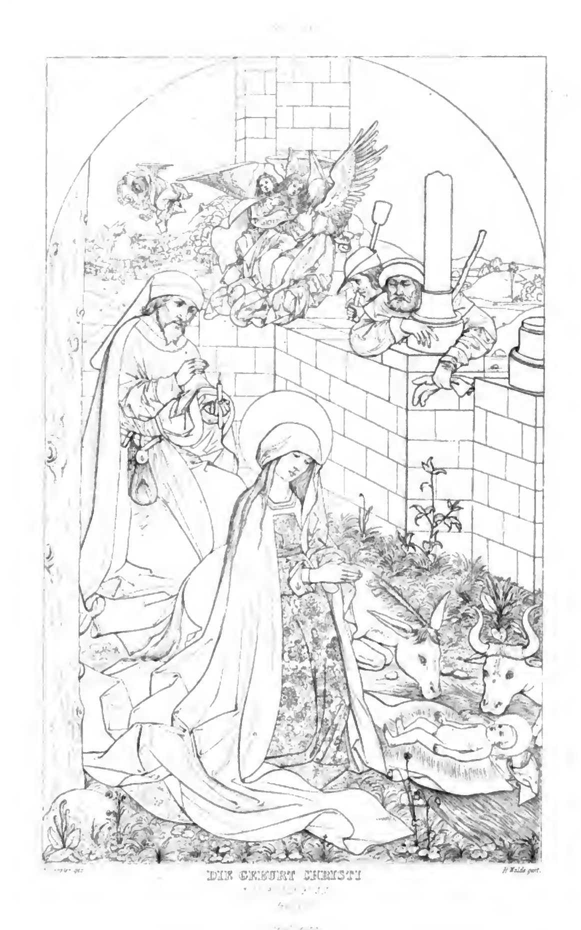


WANDGEMÄLDE IM CHOR DES DOMES VON CÖLN

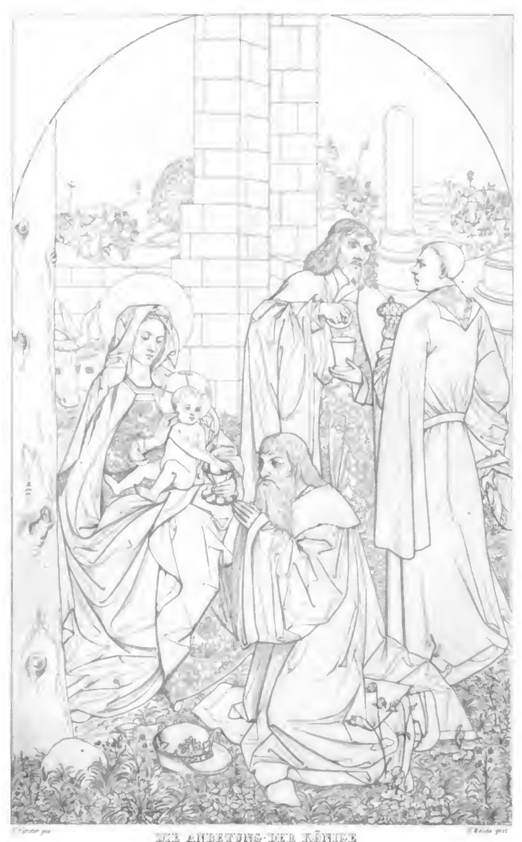
1324.



DIE GRABLEGUNG CHRISTI



DIE GEBURT CHRISTI

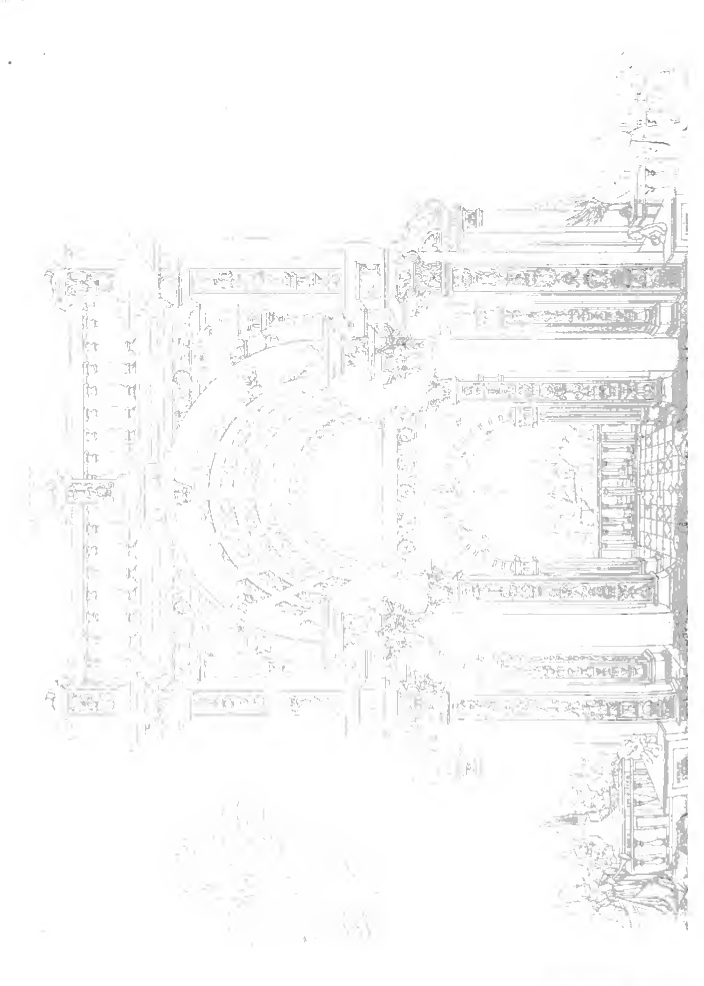


DIE ANBETUNG DER KÖNIGE

EIN [illegible]ISCHER TEPPICH



MADONNA





DER BRUNNEN DES LEBENS

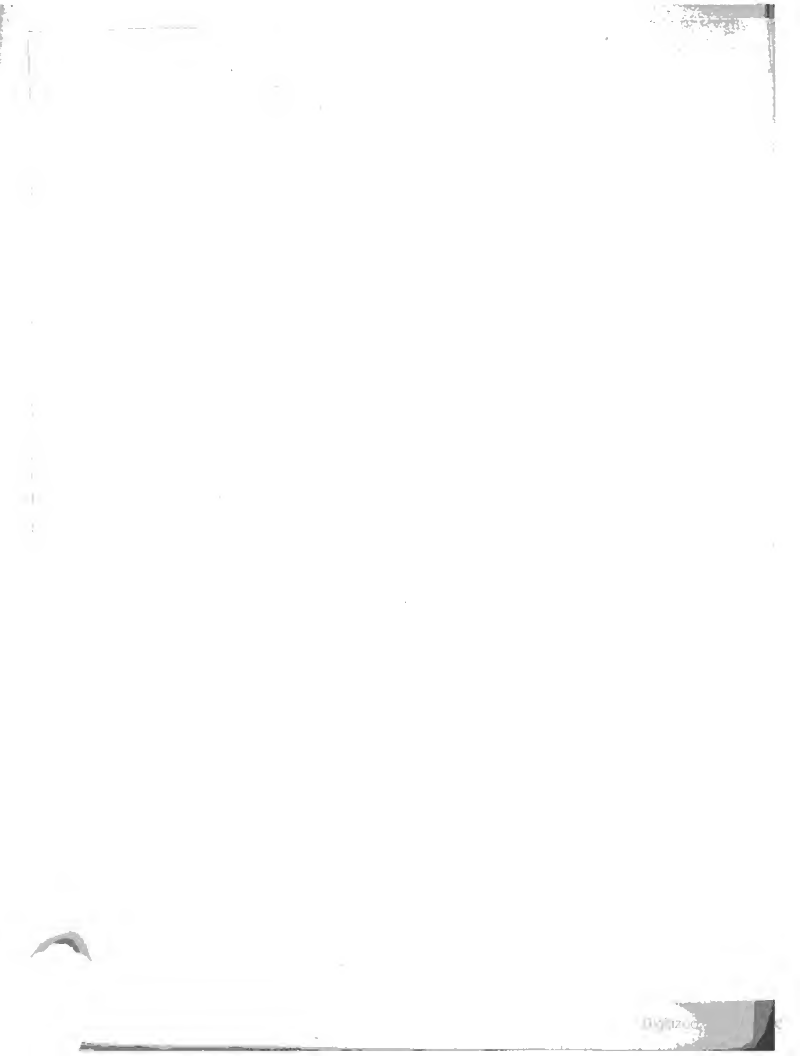


JOHANNES-ALTAR



JOHANNES-ALTAR

2.





JOHANNES-ALTAR

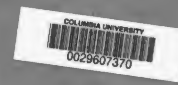
... STEPHEN? VON 1470



S. JOHANNES-ALTAR.

2




COLUMBIA UNIVERSITY
0029607370